

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA

RAY DA SILVA SANTOS

**A HORA DE MACABÉA E A PROBLEMÁTICA DO SUJEITO PSICANALÍTICO NA
LITERATURA E NO CINEMA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Cezar Mascarenhas de Souza

SÃO CRISTÓVÃO

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

Santos, Ray da Silva
S237h A hora de Macabéa e a problemática do sujeito psicanalítico na literatura e no cinema / Ray da Silva Santos ; orientador, Carlos Cezar Mascarenhas de Souza. – São Cristóvão, 2019.
166 f. : il.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais) – Universidade Federal de Sergipe, 2019.

1. Crítica cinematográfica. 2. A hora da estrela (Filme). 3. Psicanálise na literatura. 4. Psicanálise e cinema. 5. Subjetividade. I. Souza, Carlos Cezar Mascarenhas de, orient. II. Título.

CDU 791(049.32)

RAY DA SILVA SANTOS

**A HORA DE MACABÉA E A PROBLEMÁTICA DO SUJEITO PSICANALÍTICO NA
LITERATURA E NO CINEMA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Cezar Mascarenhas de Souza
(orientador)
Universidade Federal de Sergipe

Prof. Dr. Cicero Cunha Bezerra
Universidade Federal de Sergipe

Prof. Dr. Marcos Ribeiro de Melo
Universidade Federal de Sergipe

São Cristóvão, 26 de julho de 2019

À minha família, em especial, às
minhas mães Zezinha e Madalena.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que estiveram de mãos dadas comigo durante todo o processo da seleção do mestrado e da construção do texto, principalmente a minha família.

Agradeço também aos amigos que construí durante minha ida a Aracaju, em especial Bruno Pinheiro.

Durante as aulas no PPGCINE, duas pessoas conquistaram um espaço especial na minha vida: Débora e Romério. Saibam que vocês são maravilhosos e que os quero sempre na minha vida.

Destaco que, indo a morar em Aracaju, passei a compartilhar o mesmo lar com pessoas as quais me conquistaram de uma forma profunda, assim, agradeço a Geovane, Aldo e Francimare por me proporcionarem um ambiente aconchegante e de plena desconstrução e, conseqüentemente, aprendizagem. Além disso, aproveito para agradecê-los por me apresentarem à Franciele e Sabrina.

Meus agradecimentos vão para todos que fazem parte do PPGCINE, em especial Aretha e meu orientador Mascarenhas. Ademais, destaco a grande relevância das observações dos professores Marcos de Melo e Cícero Cunha durante o processo de qualificação e defesa do meu texto.

Aproveito também para reconhecer a importância do apoio da CAPES para o desenvolvimento da minha pesquisa.

Não posso esquecer de todos os meus amigos que sempre me apoiaram na minha vida pessoal e acadêmica: Camila Carvalho, a qual sou inseparável, Daiane (a Galega), Sara, Marília, Maria Pereira, Fábio Henrique, Ian e Rosana. Há também Dalmo que me ajudou muito durante o processo seletivo.

Àqueles que seguiram outros caminhos e não estão de mãos dadas comigo, agradeço também, pois a presença e ausência de vocês me fizeram crescer.

Agradeço também a todos que direta e indiretamente estão lutando em defesa da educação pública brasileira! Juntos vamos resistir e lutar sempre!

Enfim, espero que minha pesquisa proporcione novos caminhos para olhar outro com um sujeito em plena (des)construção.

Tinha pensamentos gratuitos e soltos
porque embora à toa possuía muita liberdade
interior.

(A hora da estrela – Clarice Lispector)

SANTOS, Ray da Silva. **A hora de Macabéa e a problemática do sujeito psicanalítico na literatura e no cinema**. 165 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2019.

RESUMO

Esta dissertação consiste em um estudo acerca da noção de sujeito, conforme a perspectiva freudo-lacanianana, tendo em vista a personagem Macabéa, do livro *A Hora da Estrela* e da sua adaptação homônima. A pesquisa parte das seguintes problemáticas: como pode ser evidenciada a questão do sujeito mediante a personagem Macabéa, tanto na narrativa literária quanto na cinematográfica, a partir dos pressupostos da psicanálise? Ou seja, de que modo essas narrativas se estruturam a fim de representar um sujeito, levando em conta o modo como essa noção se constitui segundo Freud e Lacan? Para tanto, traçamos como objetivos específicos as seguintes etapas: a) colaborar nos estudos interdisciplinares entre literatura, cinema e psicanálise; b) apresentar traços de afinidades e distanciamentos entre literatura, cinema e psicanálise; c) investigar e compreender a noção de sujeito psicanalítico a partir da personagem Macabéa, fundamentando-se nas categorias de análise advindas do referencial teórico-metodológico. Ressaltamos que, como metodologia de pesquisa, temos as discussões teóricas de Freud e Lacan seguido da análise qualitativa do livro e filme, estes que consideremos como textos, conseqüentemente, detentores de enunciados que, assim como os sonhos e a fala do analisando, revelam algo a mais do enunciador. Posto isso, nota-se que a literatura e o cinema representam o homem e sua relação com o meio, os desejos e seus fantasmas, por intermédio da linguagem; nesses campos de representação, vemos narradores e personagens vivenciando experiências, resolvendo conflitos internos e externos, nos fornecendo um espaço fértil para a discussão sobre a subjetividade. É notório que o sujeito racional, indivisível, cartesiano, com o passar do tempo e com os avanços teóricos e clínicos da psicanálise, revelou ter uma forma dividida, um binarismo formado por uma parte racional e a outra desconhecida para si próprio. Tais concepções sobre a problemática do sujeito psicanalítico interferem de maneira direta na forma pela qual concebemos a obra literária e a cinematográfica, porque sabemos que os personagens e o narrador, durante o desenvolvimento da narrativa, podem falar algo a mais sobre o sujeito do inconsciente. Percebemos, nos espaços existentes entre os significantes, a existência de vazios que, por sua vez, revelam efeitos do inconsciente na personagem, resultando em enunciados compostos de enigmas e traços de desejo, tornando, por meio do olhar psicanalítico, signifiante, à questão do sujeito, tudo aquilo referente ao signo “Macabéa”.

Palavras-chave: *A Hora da Estrela*. Macabéa. Subjetividade. Psicanálise. Literatura. Cinema.

SANTOS, Ray da Silva. **A hora de Macabéa e a problemática do sujeito psicanalítico na literatura e no cinema**. 165 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2019.

ABSTRACT

This dissertation consists of a study about the notion of subject, according to the Freud-Lacanian perspective, considering the character Macabéa, from the book *A Hora da Estrela* and its homonym adaptation. The research is based on the following questions: how can the subject be explored through the character Macabéa, both in the literary and in the cinematographic narrative, based on the presuppositions of psychoanalysis? That is, in what way are these narratives structured in order to represent a subject, taking into account how this notion is constituted by Freud and Lacan? To do so, we outline the following steps as specific objectives: a) collaborate in interdisciplinary studies between literature, cinema and psychoanalysis; b) show traces of affinities and distances between literature, cinema and psychoanalysis; c) to investigate and to understand the notion of psychoanalytic subject from the character Macabéa, being based on the categories of analysis coming from the theoretical-methodological reference. We emphasize that, as a research methodology, we have the theoretical discussions of Freud and Lacan followed by the qualitative analysis of the book and film, which we consider as texts, consequently, holders of statements that, like the analysand's dreams and speech, reveal something more from the enunciator. Having said this, it is noticed that literature and cinema represents the man and his relation with the environment, desires and their phantoms, through language; in these fields of representation, we see narrators and characters living experiences, resolving internal and external conflicts, providing us with a fertile space for the discussion about subjectivity. It is noteworthy that the rational, indivisible, Cartesian subject, over time and with the theoretical and clinical advances of psychoanalysis, has revealed a divided form, a binarism formed by one rational part and the other unknown to itself. Such conceptions of the problematic of the psychoanalytic subject directly interfere with the way in which we conceive the literary and cinematographic work, because we know that the characters and the narrator during the development of the narrative can say something more about the subject of the unconscious. We realized that in the spaces between signifiers, the existence of voids that, in turn, reveal effects of the unconscious in the character, resulting in enunciations composed of enigmas and traces of desire, making, through the psychoanalytic look, signifier, the question of subject, everything referring to the sign "Macabéa".

Keywords: *A Hora da Estrela*. Macabéa. Subjectivity. Psychoanalysis. Literature. Cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1: Clarice Lispector, em 1977, no Programa Panorama	19
FIGURA 2: Suzana Amaral, em 2017, no Programa Arte do Artista	39
FIGURA 3: Bastidores da gravação do filme A Hora da Estrela.....	42
FIGURA 4: Personagem Macabéa	43
FIGURA 5: Personagem Biela	44
FIGURA 6: Personagem Alberto	46
FIGURA 7: Personagens Martin Fellman e o Dr. Orth.....	74
FIGURA 8: A metáfora do gato	100
FIGURA 9: Macabéa em seu ambiente de trabalho	101
FIGURA 10: Sr. Raimundo, Glória e Macabéa	105
FIGURA 11: O encontro de Macabéa e Olímpico de Jesus.....	111
FIGURA 12: O discurso político de Olímpico de Jesus.....	116
FIGURA 13: Glória o contraponto de Macabéa	124
FIGURA 14: Madame Carlota e o futuro de Macabéa.....	127
FIGURA 15: Créditos iniciais do filme.....	132
FIGURA 16: Macabéa datilografando	137
FIGURA 17: Macabéa e o espelho.....	140
FIGURA 18: Macabéa e o olhar do espelho	140
FIGURA 19: "Sou datilógrafa, sou virgem e gosto de Coca-Cola"	147
FIGURA 20: Macabéa e o sonho do casamento	148
FIGURA 21: O encontro de Macabéa e Olímpico de Jesus no Jardim da Luz (São Paulo) .	148
FIGURA 22: Os padrões pré-estabelecidos sobre ser mulher.....	150
FIGURA 23: Macabéa indo ao encontro do seu destino	152

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. <i>A HORA DA ESTRELA</i> , LIVRO E FILME.....	18
1.1 CLARICE LISPECTOR, VIDA E OBRA	18
1.1.1 A ESCRITA DE CLARICE LISPECTOR.....	19
1.1.2 ALGUNS ESCRITOS CLARICEANOS	22
1.1.3 <i>A HORA DA ESTRELA</i> : A NOVELA DA NORDESTINA MACABÉA.....	28
1.1.4 <i>A HORA DA ESTRELA</i> SOB O OLHAR DE ALGUNS CLARICEANOS	29
1.2 SUZANA AMARAL E SUA CAMINHADA NO CINEMA.....	37
1.2.1 OS LONGAS-METRAGENS DE SUZANA AMARAL	40
1.2.2 O FILME <i>A HORA DA ESTRELA</i> SOB O OLHAR DE ALGUNS PESQUISADORES.....	47
2 LITERATURA, PSICANÁLISE E CINEMA: possíveis diálogos.....	55
2.1 LITERATURA E A PSICANÁLISE	59
2.1.2 DESDOBRAMENTOS CONTEMPORÂNEOS	68
2.2 CINEMA E PSICANÁLISE	72
2.2.1 FREUD E O CINEMA	73
2.2.2 DESDOBRAMENTOS CONTEMPORÂNEOS	76
2.2.3 O CINEMA E O SONHO	78
3 A PROBLEMÁTICA DO SUJEITO PSICANALÍTICO NO LIVRO E FILME <i>A HORA DA ESTRELA</i>	86
3.1 <i>A HORA</i> DE MACABÉA E A PROBLEMÁTICA DO SUJEITO PSICANALÍTICO.....	94
3.1.1 A LINGUAGEM NA CONSTRUÇÃO DO SUJEITO FICCIONAL MACABÉA.....	96
3.1.2 MACABÉA, DIÁLOGOS E SILÊNCIO	110
3.1.2.1 MACABÉA, UMA ESTRANHA	128
3.1.3 MACABÉA E O GRANDE OUTRO	131
CONSIDERAÇÕES FINAIS	157
REFERÊNCIAS	160
FILMOGRAFIA.....	169

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa - traçando caminhos interdisciplinares entre literatura, cinema e psicanálise - consiste em um estudo acerca da noção de sujeito, segundo a perspectiva freudolacanianana, tendo em vista a personagem Macabéa, do livro *A Hora da Estrela* e da sua adaptação homônima. Isso se faz possível porque as narrativas literárias e fílmicas nos apresentam personagens com seus desejos e histórias, permitindo ao leitor-espectador ter uma percepção dos seus pensamentos, afetos e emoções. No encontro com as obras literárias e cinematográficas, os leitores-espectadores são entrelaçados e convidados a mergulhar em um novo mundo diegético que, algumas vezes, se distancia da lógica e razão da realidade sensível.

Para compor mundos fantásticos e históricos, os *escritores criativos*¹ têm como matérias primas fundamentais as suas experiências de vida, os seus sonhos, desejos e os recursos da linguagem. Além de propor viagens no tempo e fantásticas, por meio das suas narrativas, dão o sopro de vida a personagens que nos guiam em suas histórias, vivem situações do dia a dia (e até inusitadas para alguns), mostrando, assim, diversas manifestações a respeito da vida humana. Contemplar as obras literárias e cinematográficas com olhar psicanalítico permite uma interpretação mergulhada no próprio texto, conhecer o jogo entre os significantes que ali estão na composição das narrativas, como estas se processam, suscitando dizeres mediante os enunciados das personagens e narradores.

Falando em produções artísticas que fissuram e desmascaram a realidade sensível e inteligível e apresentam ao leitor-espectador uma nova maneira de encarar as atividades humanas e a civilização, lembramos da célebre Clarice Lispector, pois o estar no mundo, a busca incansável de tocar e sentir o indizível, a procura incessante de captar o sentido da vida estão nas malhas das suas produções literárias. Conforme Klinkby (2012), a literatura clariceana é composta por uma escrita que circula em torno do vazio, tem enigmas, sempre diz algo a mais do sujeito, por isso constantemente suas obras literárias se tornam objeto de pesquisa para aqueles que desejam investigar sobre os mistérios que compõe o sujeito e sua psiquê. Segundo Klinkby e Silva (2013), com seu estilo dos restos e repleto de vazios entre as palavras,

¹ Termo criado a partir do texto de Freud, *escritores criativos e devaneios* (1996). Nesse, o autor problematiza sobre o processo de criação literária e nomeia os poetas de escritores criativos. O poeta, para o psicanalista, é um estranho ser capaz de escrever e, mediante sua escrita estética, despertar, em quem lê, experiências emocionais. Complementa, elevando os escritores a um status místico, afirmando que não há uma receita para se tornar um escritor criativo, pois trata-se de um processo inconsciente de escolhas de materiais (chamamos aqui de experiências sensoriais) para transformá-las em palavras.

Em diversificadas vertentes, ainda se escreve abundantemente sobre a autora. Os recursos para acompanhá-la são outros, afinal, longos anos já se atravessaram de conversas entre a arte e a Psicanálise. O texto desafiador da escritora não deixou de acentuar os estímulos sobre estas. Efetivamente, a Psicanálise, já trazendo em sua origem uma relação estreita com o fazer da literatura, constitui-se como um dispositivo pertinente e rico para o tratamento de múltiplas questões deste campo. E a escrita de Clarice Lispector tem sido por vezes visitada pelo referencial psicanalítico ou tem aparecido como uma convidada especial a iluminar interrogações conceituais (KLINKBY; SILVA, 2013, p. 110).

Rosenbaum (1999) ressalta que Clarice Lispector, se entregando completamente ao ato de escrever, põe em risco a perfeição, o belo e desnuda o marginalizado, o lodo. As suas criações artísticas dispõem estreita relação com a epifania e devaneios, por causa dessas peculiaridades - que refletem a coragem de denunciar as infâmias do sujeito, da sociedade e ultrapassar as regras da escrita para tal – se tornam ricos materiais para conhecer um pouco mais sobre a existência humana.

No livro *A Hora da Estrela* (1977), cuja protagonista é Macabéa, uma nordestina que migra para o Rio de Janeiro, Clarice Lispector consegue dar forma a um personagem que permanece invisível aos olhos das pessoas que compõe aquela sociedade: fala pouco, suas tímidas ações transmitem insegurança, é um ser aparentemente sem expectativas de vida. Durante a narrativa, grande parte dos sentimentos, pensamentos e ações da personagem são contados a nós leitores por intermédio das palavras do narrador Rodrigo S.M., um homem burguês e letrado que está se esforçando ao máximo para encontrar as palavras mais simples capazes de descrever aquela mulher que “[...] mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém” (LISPECTOR, 1998, p. 13).

Nessa obra, Clarice delineia - por intermédio das palavras - a biografia e detalhes físicos-emocionais de Macabéa, permitindo ao leitor criar mentalmente imagens da protagonista e, assim, consequentemente, o próprio leitor, nesse momento, passa a ser cúmplice do pensamento e da visão de mundo da nordestina. Segundo Homem (2011), as experiências vividas pela personagem principal possuem fortes cargas emocionais: Macabéa detém uma existência completada pela jornada de trabalho diária, a datilografia sempre incompreendida, a Rádio Relógio que acaba sendo a sua companhia; suas relações sociais singelas.

A cineasta Suzana Amaral, em 1985, tomou emprestado as ideias contidas nas páginas do livro e agregou novos significados, conteúdos e valores, além de destacar elementos que na obra são essenciais, para adaptá-la ao cinema. Com o filme homônimo, acompanhamos a trajetória da personagem mediante uma nova linguagem construída por imagens em movimento, sons e cores.

Em vista disso, optamos por trabalhar com as obras supracitadas porque, mesmo se tratando de um livro literário e sua adaptação fílmica, temos duas obras materializadas em diferentes registros de linguagens, assim, podemos observar como cada arte problematiza a personagem Macabéa, visto que, conforme Hutcheon, “a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária” (2011, p. 30).

Assim sendo, sobre a obra literária e sua adaptação fílmica, segundo Betton (1987), o cineasta pode se inspirar em um determinado livro e ir seguindo os seus passos na construção do seu filme, criando, dessa forma, uma ilustração de determinada narrativa literária:

Mas a fidelidade à obra original é rara, senão impossível. Em primeiro lugar, porque não se pode representar visualmente significados verbais, da mesma forma que é praticamente impossível exprimir com palavras o que está expresso em linhas, formas e cores. Em segundo lugar, porque a imagem conceitual, que a leitura faz nascer no espírito, é fundamentalmente diferente da imagem fílmica, baseada em um dado real que nos é oferecido imediatamente para se ver e não para se imaginar gradualmente (BETTON, 1987, p. 115-116).

Notamos que, enquanto na literatura o leitor se deleita com as palavras e, em seu imaginário cria as imagens, texturas e cores a respeito daquilo que lê; no cinema, o espectador é colocado diante de uma realidade já construída, por causa das imagens ali impostas.

A literatura e o cinema falam sobre a vida e problematizam as experiências dos sujeitos; diante disso, debruçar-se sobre elas se torna fértil caminho para o conhecimento e compreensão a respeito das pessoas e da sociedade. Ressaltamos que, nesta pesquisa, consideraremos a literatura e o cinema como textos que, mergulhando nas suas entrelinhas, nos deparamos com enunciados que dizem algo a mais sobre a condição humana e suas ações. Isso acontece porque, junto à psicanálise, a literatura (texto verbal) e o cinema (texto verbo-visual) são olhares que reinterpretem o homem, suas ações e, sobretudo, aquilo que o escapa do seu habitual controle:

Para Freud, há um núcleo comum entre as diversas disciplinas, como a psicanálise, etnologia, lingüística, literatura: a estrutura edipiana. Assim, há algo comum entre a refeição totêmica, a ceia cristã ou o banquete literário, a festa ficcional feita com a língua materna tornada pátria. Aí, nesse espaço, autores e leitores alimentam-se intertextualmente uns dos outros. Come-se ou cospe-se, como faz o ego de prazer. Incorporação, apropriação – novas receitas, novo festim (BRANDÃO, 1996, p. 43-44).

Por isso, a escolha da psicanálise para subsidiar nosso trajeto, iniciado com a literatura e o cinema, se dá pela justificativa desse campo possuir discussões teóricas-metodológicas sobre o sujeito e suas produções de sentido, sempre na tentativa de esclarecer e conhecer o que se revela por meio das ações humanas e dos seus enunciados. Possuindo como objeto de

conhecimento a obra literária e a cinematográfica, segundo Riveira (2008), torna-se relevante, nesse momento, utilizar as discussões teóricas-metodológicas da psicanálise para ir além, conhecer mais o sujeito e sobre sua conexão com a palavra e a imagem – ambas linguagens.

É inegável a importância da união das três áreas do conhecimento supracitadas para conhecer melhor o sujeito e sua relação com o mundo. A psicanálise, conforme Bellemin-Noël (1978), tenta decifrar as experiências enigmáticas do sujeito indefinido, debruça-se nos enunciados. Ora, com a hipótese da existência do inconsciente, Freud demonstrou o quanto não somos guiados pela consciência, porque existe uma força inconsciente, pulsões que impelem à ação e sempre algo escapa da razão. Dessa forma, ao assistir a um filme, na leitura de uma obra literária e na escuta durante o processo analítico, a “atenção aos detalhes é substancial a uma conduta científica preocupada em *ouvir* as palavras *exatas* de um paciente, em *saborear* o discurso *preciso* do escritor” (BELLEMIN-NOËL, 1978, p. 12, grifo do autor).

Por conseguinte, para conhecer um pouco mais sobre Macabéa, em especial seus processos de subjetivação, esta dissertação é edificada mediante o olhar interdisciplinar, pois iremos propor diálogos entre alguns dos conhecimentos produzidos pela literatura, cinema e psicanálise para avançar na compreensão sobre o sujeito e as suas produções. Esta pesquisa é possível por causa da perspectiva do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, da Universidade Federal de Sergipe, que proporciona o diálogo entre as diversas áreas do saber tendo como ponto de partida as produções audiovisuais.

O olhar interdisciplinar é de suma importância para a realização de pesquisas científicas porque, segundo Morin (2000), os conhecimentos fragmentados não conseguem promover visão ampliada sobre o todo e sim apenas de pequenos fragmentos promovendo “pensamentos fragmentados”. Em vista disso, se faz necessário o olhar interdisciplinar para analisar e conhecer a condição humana e compreender e perceber todo o conjunto, enfrentar as incertezas que podem surgir no caminho - já que estamos suscetíveis ao erro e à ilusão (contrapondo a razão trazida pelos estudos cartesianos) - e colocar os conhecimentos em diferentes contextos, para assim, expandi-los e reconstruí-los.

Trabalharemos de modo interdisciplinar tendo como norte o estudo do sujeito sob a perspectiva freudo-lacaniana tendo em vista a personagem Macabéa, no livro e no filme, porque a narrativa *A Hora da Estrela*, traz para as páginas dos livros e para as telas dos cinemas uma personagem que está sempre em contraste com uma cidade que não lhe abraça - uma jovem que sente o mundo com um olhar infantil² (o olhar que vê as coisas como sendo virgens),

²O olhar infantil diz respeito, conforme Kohan (2007), à maneira de tocar e sentir o mundo sempre como oportunidade de descobertas, é utilizar as palavras de maneira estrangeira, estando sempre disponível ao novo.

proporcionando, aos leitores e espectadores, experiências singelas que, no dia a dia, poderiam não ser sentidas. Sendo assim, cabe perguntar: como pode ser evidenciado a questão do sujeito mediante a personagem Macabéa, tanto na narrativa literária quanto na cinematográfica, a partir dos pressupostos da psicanálise? Ou seja, de que modo essas narrativas se estruturam a fim de representarem um sujeito, levando em conta o modo como esta noção se constitui segundo Freud e Lacan?

Para tanto, sabendo que a literatura e o cinema são artes que representam o homem e seus pensamentos, os seus conflitos internos e sociais, por meio da peculiaridade das suas respectivas linguagens, em nossa pesquisa trataremos as duas obras de arte como textos, consequentemente, construídos por enunciados, assim como os sonhos e a fala do analisando. Com isso, ao direcionar os nossos olhos para a personagem Macabéa, se fará necessário observar todos os significantes dispostos ao seu redor e que a constituem como sujeito, sob a perspectiva das discussões teóricas-metodológicas de Freud e Lacan.

É importante ressaltar que o texto, para a psicanálise, é uma atividade e, ao mesmo tempo, efeito do sujeito; é um criptograma a ser decifrado. Aos olhos desse campo teórico-metodológico, a obra literária, ao ignorar a *coisa*, revela-a, porque os fragmentos “[...] são os rebentos do inconsciente” (BELLEMIN-NOEL, 1978, p. 19, grifo do autor). Nos textos (sendo a fala, um livro, uma música, um filme), os enunciados revelam, ao mesmo tempo, o posicionamento do escritor-narrador (enunciador) - com suas ideias – e, ao ser interpretado, despertam as visões de mundo do leitor-espectador (enunciatário), pois, para edificar suas interpretações, associações dos fatos da narrativa com as suas experiências são realizadas.

Durante a leitura, deve-se analisar os enunciados com o olhar focado nos significantes e permitir que a fala do outro fale em nós:

Meu próprio inconsciente modifica minha visão do que leio e o que o livro delinea na penumbra alimenta em mim sonhos que adquirem uma cor inesperada. A leitura não constitui, na verdade, um tratamento; mas pode-se pensar que no tratamento o analista incita-me e ajuda-me silenciosamente a ler o texto que minha confiança escreve no divã e dedica a nós dois (BELLEMIN-NOEL, 1978, p. 20).

Por consequência, no capítulo intitulado *A Hora Da Estrela, livro e filme*, conheceremos com mais propriedade o nosso *corpus*, perpassando, inicialmente, pela vida da autora Clarice Lispector e da cineasta Suzana Amaral, seguido de algumas pesquisas científicas já realizadas a respeito do livro e filme, até chegarmos de maneira incisiva na personagem Macabéa.

Em *Literatura, psicanálise e cinema: diálogos possíveis* discutiremos sobre as relações entre psicanálise e literatura e, posteriormente, sobre os diálogos possíveis entre a psicanálise e o cinema. Assim, observaremos a importância da literatura na edificação das teorias psicanalíticas freudianas e também o quanto o cinema assemelha-se aos sonhos, no tocante às produções de narrativas, principalmente, por possuírem imagens em movimento.

Após esse breve percurso, estando já familiarizado com o *corpus* e com a base teórica-metodológica psicanalítica, em *A problemática do sujeito psicanalítico no livro e filme A Hora Da Estrela*, discutiremos a respeito da noção de sujeito na psicanálise de Freud e Lacan, seguido da análise, de maneira interdisciplinar e, portanto, conjunta, da personagem Macabéa do livro e filme.

1. A HORA DA ESTRELA, LIVRO E FILME

Antes de mergulharmos de forma incisiva na história de Macabéa, neste capítulo, conheceremos um pouco da vida e das obras da escritora Clarice Lispector e da cineasta Suzana Amaral. Após isso, aproximaremos um pouco mais do livro e do filme *A Hora da Estrela*, por conseguinte, veremos algumas pesquisas realizadas a respeito dessas produções, focando, seguidamente, na personagem literária e cinematográfica.

Essa caminha nos proporcionará a se familiarizar com o estilo da escritora e da cineasta e, conseqüentemente, teremos uma visão mais ampla (possuiremos informações a respeito do contexto social, literário e cinematográfico em que o livro e o filme foram produzidos) para com os dois textos, quando debruçarmos na análise interpretativa da personagem, mediante as discussões psicanalíticas.

1.1 CLARICE LISPECTOR, VIDA E OBRA

Considerada uma das maiores e influentes escritoras da literatura brasileira do século XX, Clarice Lispector nasceu no dia 10 de dezembro de 1920, na Ucrânia, em Tchechelnik (palavra turca que significa “refugiados”) e faleceu em 1977, no Rio de Janeiro, um dia antes do seu aniversário. Apesar de nascer em outro país, cresceu e viveu aqui Brasil, considerando-se brasileira (MOSER, 2011).

Em 1922, a família Lispector migrou para o Brasil e foi para Maceió, capital de Alagoas, mas rapidamente mudou-se para Recife, em 1925; na capital pernambucana, Clarice Lispector passou a sua infância. Em 1935, quando tinha 14 anos, sua família decidiu morar no Rio de Janeiro, lugar onde resolveu cursar Direito, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, no entanto, seguiu a vida como jornalista e, principalmente, como escritora literária:

De Maceió, aonde chegou com pai, mãe e duas irmãs, por volta de 1920, muda-se, dois anos e meio depois, para Recife. De lá, para o Rio de Janeiro, em janeiro de 1935. De lá, já casada com diplomata, muda-se em 1944 para Belém do Pará, e, seis meses mais tarde, para a Europa, onde permanecerá por quase dezesseis anos morando na Itália (Nápoles), na Suíça (Berna), na Inglaterra (Torquay). E mais tarde nos Estados Unidos (Washington), de onde volta, em 1959, já separada do marido, para o Brasil. E de onde sai apenas para pequenas viagens ou por pequenos períodos de tempo (GOTLIB, 2010, p. 179).



FIGURA 1: Clarice Lispector, em 1977, no *Programa Panorama*

FONTE: Programa Panorama com Clarice Lispector (1977), da TV Cultura

A sua dor e sua alegria se tornam matéria-prima para suas obras, sendo sublimadas. Mesmo sempre ardeada de amigos e por sua família, uma das maneiras mais forte de intervir no mundo era a sua escrita cortante e solitária e, ao mesmo tempo, buscava viver uma vida de maneira simples. Em suas palavras,

Sou uma mulher que sofre, como todas as pessoas do mundo, as mesmas dores e os mesmos anseios. Eu nunca pretendi assumir atitude de superintelectual. Eu nunca pretendi assumir atitude nenhuma. Levo uma vida muito corriqueira. Crio meus filhos. Cuido da casa. Gosto de ver meus amigos, o resto é mito. (LISPECTOR *apud* GOTLIB, 1995, p. 435).

Notamos por meio dos seus escritos que Clarice sempre via além: além da pele das palavras, da aparência repugnante das baratas, da superfície do ovo, do olhar espantoso da galinha; sempre buscou encontrar o tempo de morangos.

1.1.1 A ESCRITA DE CLARICE LISPECTOR

Com uma prosa intimista-introspectiva, possuindo narrativas com sondagem psicológica, Clarice Lispector mergulhou nas palavras literárias e se destacou por penetrar nas entrelinhas da existência humana, com personagens que adentram no mundo da epifania e devaneios. Seguindo o fluxo de consciência, sua escrita evidencia os conflitos entre o *eu* e o mundo, a angústia que surge ao se deparar com uma realidade conflituosa e excludente, porém, também

fala da felicidade ao aproximar-se das coisas mais simples, como o cair de uma folha no seu ombro. Isso acontece porque,

Para ela, a palavra era um objeto a ser tateado no escuro. Nunca inventava uma história, para depois 'transcrevê-la'. Não - suas histórias, os 'enredos' de seus contos ou romances brotavam desse mergulho na região onde as palavras, segundo Carlos Drummond de Andrade, se encontram em estado de dicionário, à espera de quem venha desvendar-lhes o segredo (BORELLI, 1981, p. 77).

Seus textos versam sobre a análise psicológica das personagens, possuem raízes latentes em questões sociais - em suas entrelinhas percebemos os efeitos positivos e negativos da civilização na subjetividade do sujeito – e quebram com a narrativa referencial, se concentrando no interior do narrador ou dos personagens, desconstruindo a sequência “começo, meio e fim” e, por conseguinte, penetra no tempo psicológico. Em vista disso, o forte emprego das figuras de linguagem, a ruptura com a linearidade da narrativa e a presença do intimismo tornam seus escritos profundos e nascem prosas poéticas.

Tanto nas crônicas, quanto nos contos e romances, os vocabulários utilizados são simples, em grande maioria compostos por significantes do cotidiano para falar do próprio cotidiano. Ademais, nos seus escritos, evidencia-se, por meio do fluxo de consciência, discursos introspectivos e metalinguísticos, às vezes com perguntas retóricas impulsionando o leitor a momentos de reflexão: seus narradores sempre estão a discutir a respeito do ato de escrever, das regras que giram em torno da linguagem literária e sobre a vida psíquica das personagens.

A prosa intimista clariceana deixa a realidade sensível em segundo plano, ao penetrar na psiquê do sujeito e ao realizar análises das impressões psíquicas: as suas histórias se concentram e se desenvolvem por meio de monólogos interiores dos seus personagens, trazendo traços dramáticos para o texto. Entende-se que

Nos romances monocêntricos, o diálogo tem caráter accidental, já que predomina o monólogo. Daí resulta que a conversação é fugidia, padecendo da incomunicabilidade monódica que fecha a consciência dos interlocutores. Estes não se aproximam, e por isso o diálogo é um monólogo a dois e o monólogo é o diálogo da consciência consigo mesma (SÁ, 1979, p. 54).

Pela capacidade de captar o sentido como palavra simbólica, no cultural e no caos (trazendo em si toda a densidade e leveza da linguagem), Clarice resplandece e sobressai na literatura brasileira. A sua maneira de lidar com o literário e o mundo, conforme Gotlib (2012), a aproxima das *pessoas* que nasceram de Fernando Pessoa, “mediante uma sempre presente

consistência crítica, espectadora do conflito, por vezes trágico, de seres disputando, entre si, o poder das vozes e a primazia na condução do discurso” (p. 183).

A maneira de lidar com a linguagem escrita provoca estranhamento, porque ressalta características peculiares do íntimo do sujeito e também não segue restritamente as regras da gramática normativa na composição dos seus textos - a sua pontuação segue passos próprios e “se tentarmos corrigi-la pela pauta do português corrente, teremos perdido a grande estilista que ela é” (SÁ, 1979, p. 147). Tal característica estilística “[...] é uma das marcas singulares do estilo. Provavelmente, não encontraremos dois escritores que pontuem da mesma forma” (SÁ, 1979, p. 148).

A simplicidade de Clarice, a não busca pela fama e a sua vida de dona-de-casa se tornavam antagônicas à mulher escritora possuidora de palavras penetrantes e cortantes; ao mesmo tempo, percebemos suas ações do cotidiano aproximarem da simplicidade que tanto tentava atingir por meio dos significantes: segundo sua amiga Olga Borelli, “Clarice ‘era uma dona-de-casa que escrevia romances e contos’” (ROSEMBAUM, 2002, p. 10); a mística e tradutora da sensibilidade, “com a máquina de escrever no colo, produzia seus livros com os filhos ao redor, atendendo ao telefone, chamando a empregada e recebendo amigos” (ROSEMBAUM, 2002, p. 10).

Sua escrita ultrapassa a simplicidade do cotidiano, transcendendo-o e elevando-o ao seu caráter universal, e revela um sujeito inquietante, turbulento, inadaptável, que não se enquadra às expectativas e regras sociais, revelando as infâmias do sujeito e da sociedade, desmascarando-os. Isso acontece também porque, em seus textos, Clarice Lispector direciona o nosso olhar de leitor, convidando-nos “[...] a adentrar, a olhar, ainda que de relance por meio dos seus personagens, para a vida em sua forma mais corriqueira e banal sem, com isso, perder de vista o caráter arrebatador dos acontecimentos simples. A desorientação reordena” (BEZERRA, 2017, p. 1512).

Borelli ressalta que Clarice “só trabalhava com o inesperado, o que podia acontecer até mesmo quando estava no cinema. Escrevinhava então, nas costas de um talão de cheques, em lenços de papel ou em envelopes vazios, frases ou textos inteiros” (BORELLI, 1981, p. 82). Assim, percebe-se a existência de uma linguagem lúdica, como ressalta Benedito Nunes: “entre existir e falar se arma um conflito insolúvel: a linguagem cria, em cima da existência, uma casca feita de aparência, um ser da expressão que jamais coincide com o ser real” (SÁ, 1979, p. 52).

As lacunas e pausas, presentes nos seus escritos, refletiam os seus suspiros e os silêncios advindos de uma vida angustiante. Na busca pela palavra, aquela que, aparentemente, seja capaz de nomear determinada sensação, “as lacunas do discurso acabam também sendo expressivas,

pois constituem respiros da palavra em que pulsa a inquietação silenciada” (ROSEMBAUM, 2002, p. 29).

Experimentando a linguagem em toda a sua potência de representação, ou de tentativa de representação, Lispector denuncia o homem por meio da descrição do seu interior: mergulhando no psiquismo dos seus personagens, sua escrita escancara os sentimentos ambivalentes constituintes do sujeito. Conforme Rosembaum (2002), no tocante ao engajamento social, o estilo clariceano se contrapõe às fórmulas utilizadas pelos modernistas, adentrando na subjetividade e tornando universal o que, até então, era regional e permanecia latente.

Em *Clarice Lispector: uma poética do olhar* (2001), Regina Pontieri ressalta a maneira peculiar que Clarice problematiza o sujeito e a sua inserção na civilização:

Clarice tematiza em sua Obra muitas das formas que o outro – como inferior e excluído – tem tomado em nossa cultura. A mulher, o animal, o pobre, o louco, o primitivo, o intuitivo. Pequena-Flor, a anã africana: mulher, negra, não-europeia, não-civilizada, vivendo próxima da animalidade. A louca Laura: não-inteligente, retornando de e voltando para a experiência de mergulho na alteridade do inconsciente. A outra Laura, a galinha de *A vida íntima de Laura* que, no plano da animalidade, retoma de sua xará mulher a marca da estupidez de tantas outras fêmeas clariceanas. E, no fim do percurso, Macabéa – a nordestina pobre: não-branca, não-inteligente, não detentora de linguagem (PONTIERI, 2001, p. 28, grifo da autora).

Com uma escrita centrada na realidade e problemas psicológicos das suas personagens, ressaltando a existência de um cotidiano repleto de discursos alienantes, Clarice se distancia do “comodismo literário”, expandindo o caráter estético da linguagem literária e, ao mesmo tempo, encontrando na escrita a palavra capaz de se abeirar à coisa - aquele signo linguístico detentor de uma magia (in)consciente e que tenta nomear as experiências sensoriais (HOMEM, 2011).

Ler Clarice Lispector, portanto, é penetrar numa experiência indecifrável, é vagar entre o “limite” das coisas, das palavras e do mundo, por isso, seus textos provocam fascínio principalmente aos pesquisadores. Aclamada e rejeitada, considerada mística, bruxa e porta voz do mundo sensível e inteligível, “a mulher e escritora Clarice Lispector resiste a todas as tentativas de enquadramentos, classificações ou definições” (ROSEMBAUM, 2002, p. 09).

1.1.2 ALGUNS ESCRITOS CLARICEANOS

A Terceira Geração Modernista, conhecida como “Geração de 45”, trouxe autores que romperam com questões estéticas da linguagem de maneira mais incisiva. Podemos citar, na

poesia, João Cabral de Melo Neto, e na prosa Guimarães Rosa e Clarice Lispector (BOSI, 2006).

Conforme Candido (1977), no modernismo houve grande expansão no aspecto ideológico e certo comodismo na expansão estética da palavra literária, visto que “quase ninguém, toda via, chegou a dar uma demonstração de verdadeira força *mental*, não física ou emocional” (p. 125, grifo do autor), pois “os nossos romancistas se contentam com posições já adquiridas, pensando naturalmente que o impulso generoso que os anima supre a rudeza do material” (p. 126), focando seus escritos na realidade sócio-política brasileira. No entanto, Clarice Lispector mergulhou nas palavras literárias e se destacou por penetrar nas entrelinhas da existência humana, no labirinto dos segredos e intimidade dos personagens; sua escrita, como já discutido aqui, redefine os significantes inserindo-os em seu particular mundo diegético composto por epifania, devaneio e fluxo de consciência.

O seu romance de estreia, *Perto do Coração Selvagem* (1944), conforme Candido (1997), leva “a nossa língua canhestra” a lugares que, até exato momento, não tinham sido explorados pelos demais escritores. Com isso, mediante a escrita clariceana, entende-se que a literatura e o ato de escrever não são apenas aventuras afetivas e recriações da realidade, “mas um instrumento real de espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente” (CANDIDO, 1997, p. 127).

Perto do Coração Selvagem trouxe uma escrita peculiar e introspectiva, promovendo significativa mudança nos rumos da literatura brasileira; logo, suas palavras possuem comunhão com a experimentação estética, possuem “consciência estética” (ROSEMBAUM, 2002, p. 19), pois “o universo semântico de seus textos extrapola os limites dicionarizados e aposta na construção de seus próprios referentes” (ROSEMBAUM, 2002, p. 20). Com isso, “[...] desestabiliza as referências romanescas instituídas, tais como o descritivismo de cenários e tipos humanos e o viés determinista e fatalista ainda impregnante” (ROSEMBAUM, 2002, p. 19) nas obras regionalistas que ainda se prendiam no tema, na tentativa de realizar denúncias sociais.

O romance de estreia circula em torno do cotidiano da personagem Joana, que perdera sua mãe logo quando nascera e que passou a sua infância ao lado do seu pai, este que faleceu enquanto Joana ainda garota. A personagem se perdia e se encontrava em seus sonhos, surgia também com perguntas curiosas, mas estranhas aos olhos automáticos dos adultos. Indo morar com os tios, tem dias tensos de convívio, principalmente com a tia, e como consequência é levada para um colégio interno. Nesse ambiente, conhece um professor casado que desperta dentro de si os sentimentos da paixão. Ao sair do colégio, se casa com um rapaz que conhecera

em suas caminhadas e depois descobre que está sendo traída, desencadeando o divórcio do casal. O tempo passa e a personagem se relaciona com um desconhecido: com o mesmo mistério que aparece em sua vida, o rapaz desaparece. Joana, para poder se encontrar e descobrir a razão da sua existência, decide partir sem um destino definido.

Joana durante toda a sua história se isola, no entanto, como afirma Candido (1997) - em sua inicial análise sobre a escrita da mais jovem escritora brasileira -, a vida nasce a partir da relação com o outro e com o mundo: Joana está sempre em contato com os outros, e a sua introspectividade e isolamento causa espanto nos demais, como em sua tia. A personagem se vê obrigada a entrar em contato com as limitações que a civilização lhe impõe, para poder viver.

Joana perde algo da supremacia que nela vimos, mas a sua unicidade a leva a despojar-se de todos os que nela interferem para buscar de novo a solidão. Uma constatação se impõe e ela se sente fatal: os outros vivem mais do que ela, porque são capazes de se esquecerem. Na sua consciência aguçada existe uma frieza incompatível com o fluxo normal da existência, e é por isso que ela cede o marido tão facilmente e reconhece a autenticidade maior da mulher-da-voz e da Lídia. Vitalmente é uma fraca. Mas à sua frente se abrem as campinas que os outros não vêem; abre-se uma noção de plenitude pela auto-realização, que vai lhe permitir (quando?) a vitalidade definitiva de um cavalo novo, perto do coração selvagem da vida (CANDIDO, 1997, p. 130-131).

Brevemente, percebemos que já no primeiro livro literário Clarice Lispector problematizava a subjetividade humana, revelando a importância do contato com o outro para a expansão da compreensão do mundo e, também, para o desenvolvimento de expectativas e metas a ser seguidas. Além disso, quando Joana se nota limitada pelos discursos da civilização, analisamos, brevemente, o quanto a sociedade tenta a poldar considerável parte dos impulsos humanos.

A sua primeira protagonista busca evitar a invasão do entendimento, é guiada por pulsões, por fantasias de violência e de sadismo, “[...] para uma nova concepção de sujeito, não mais identificado com uma racionalidade que se acredita soberana, mas sim descentrado da consciência e aberto ao mundo imprevisível e ilimitado do inconsciente” (ROSEMBAUM, 2002, p. 32).

Possuindo uma escrita que ultrapassa as barreiras ditadas pelas normas da gramática normativa e sendo escrito por uma mulher, *Perto do Coração Selvagem* causou impacto nos leitores e principalmente nos críticos literários. O romance, que tivera publicação recusada pela editora José Olympio, sendo publicado pela editora A Noite, marcou a incisiva chegada de Clarice - a estrangeira no Brasil e no mundo - no âmbito literário brasileiro e foi contemplado com o Prêmio Graça Aranha.

Além de *Perto do Coração Selvagem*, dentre suas produções, destacam-se seus romances: *O Lustre* (1946); *A Cidade Sitiada* (1949); *A Mação no Escuro* (1961); *A Paixão Segundo G.H.* (1964); *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969); *Água Viva* – considerada uma poesia em prosa – (1973); seu livro póstumo *Um Sopro de Vida – Pulsações* (1978) e *A Hora da Estrela* (1977). Além de seus livros de contos, como *Laços de Família* (1977), há livros infantis, como *A Mulher que Matou os Peixes* (1968), entrevistas, crônicas, artigos de jornais.

A Paixão Segundo G.H. (1964) é outro texto clariceano no qual sua narrativa coloca em questão, dentre outras problemáticas, os reflexos do dia a dia e dos discursos dominantes no desenvolvimento da subjetividade. Escrito em 1963 e publicado em 1964, tem como protagonista uma mulher de classe média, nomeada apenas pelas iniciais G.H., que está penetrada no seu cotidiano. Essa narrativa introspectiva se desenvolve em um monólogo que traz discursos a respeito dos problemas existenciais do *eu* (o mais íntimo, o inconsciente) com o mundo.

No livro, após a saída da secretária do lar, G.H. vai ao quarto reservado para os funcionários, encontra uma barata, esmaga-a, come-a, sente náusea e entra em contato com a secreção branca do inseto asqueroso, impulsionando o êxtase da revelação do *eu*. As inquietações da personagem, como são escritas, assemelham-se ao processo de associação livre, porque os sentimentos e sensações são escritos por Clarice da maneira que brotam no momento, seguindo as próprias regras do psiquismo.

Nesse romance, há, portanto, uma mulher detentora de uma vida econômica estável, proporcionando-lhe conforto, estabilidade e privilégios, mas que se encontra presa às amarras sociais. A personagem G.H. tem a sensação de segurança, porque sua vida está automatizada e imersa nas ideologias dominantes, porém, o contato com a barata desconstrói todos os alicerces. Ironicamente, assemelha-se à vida da sua autora:

Seja como for, separada, com problemas financeiros, Clarice inicia a retomada de sua vida no Rio de Janeiro sozinha, tal como a personagem G.H., uma dona-de-casa de classe média alta, escultora, que terminou recentemente um relacionamento e vive um enfrentamento com a solidão e o vazio. Em face do momento vivido, político e existencial, esse romance tenta fazer da literatura um exercício de liberdade, rompendo os limites de uma escrita enclausurada nos padrões éticos e estéticos da época (ROSEMBAUM, 2002, p. 39).

Conforme Rosenbaum (1999), o enredo se desenvolve na busca pelo autoconhecimento, no caráter sádico do ser humano e na relação existente entre a classe “patroa e empregada”. Além disso, conforme a psicóloga, G.H. é engessada pela barata e o ato de matar o inseto

evidencia e denuncia um dos lados perversos do sujeito – a libertação acontece por meio de reconhecer e saber conviver com os sentimentos ambivalentes que há em cada um. Dessa maneira, a personagem, fazendo eclodir uma “estética do negativo”, se torna uma

“[...] anti-heroína, que se despersonaliza até o limite de identificar-se com uma matéria vital inumana que antecede toda subjetivação. O sujeito é negado para mergulhar no anonimato, resgatar seus primórdios e começar a existir novamente a partir do nada” (ROSEMBAUM, 2002, p. 45).

Em *A Paixão Segundo G.H.* não se busca uma expressão, mas um “[...] reencontro com o vazio deixado pela ausência de uma palavra primordial” (ROSEMBAUM, 2002, p. 28), por isso, a escrita se delinea no limiar do vazio e permite a sua reprodução: não se mostra como escrita, mas com um traço passível de expressividade.

Segundo Rosembaum (1999), o fazer literário de Clarice Lispector desnuda o lodo em detrimento da perfeição, encontrando na linguagem um campo fértil para revelar a ambivalência dos sentimentos do sujeito. Nisso, Clarice Lispector constrói, distanciando-se da beleza clássica, um “estilo sádico” de narrar, “um modo de representação que desloca o leitor de seu anestesiado repouso a partir de um incômodo estranhamento” (p. 199), sobretudo à medida que desautomatiza o seu olhar, a sua visão de mundo, provocando a frustração, pois, ao contrário de um mundo apaziguador, se depara com o âmago da sua angústia.

G.H. se entrega ao “mal” e, em um só golpe, mata a barata; o inseto expeli um líquido e passa a ser, mediante o contato com tal matéria bruta: “a barata em G.H. é a mediação para o mundo infernal e caótico do qual emergimos e fomos nos distanciando, distância conquistada em nome de uma nova organização egoica” (ROSEMBAUM, 1999, p. 202).

Nesse romance, a partir do contato direto com o que é rejeitado pela sociedade, a personagem realiza uma viagem alucinante e renasce transformada, nisto, a linguagem se expande em delírios. G.H. é engessada pela barata, sai dos limites da civilização e adentra no caos da sua subjetividade: ela “[...] precisou atravessar o paraíso infernal dos instintos e da anarquia das pulsões de morte para vislumbrar algum sentido da vida” (ROSEMBAUM, 1999, p. 205).

O texto, segundo Pontieri, *A paixão segundo G. H.*, é considerado uma espécie de paródia do discurso filosófico, ao tratar

[...] enfrentamento direto, insistente e demorado de um olhar desnudador que – incidindo sobre o que de início se põe como objeto de olhar, barata ou ovo – escava na verticalidade arqueológica uma dada realidade, para sondar a amplitude do seu espaço sêmico, ao mesmo tempo em que atualiza uma pluralidade de significados

virtuais. Ambas as obras tematizam diretamente a natureza e os limites da linguagem, e o fazem através da mediação visual e oral entre sujeito e mundo, oralidade configurada diversamente em cada caso (PONTIERI, 2001, p. 210).

Em seu outro livro, *Água Viva*, publicado em 1973, Clarice Lispector edifica um novo pacto com a palavra e ela se torna a matéria-prima, mas, ao mesmo tempo, se mostra estrangeira, incapaz de ser manuseada pelo autor; mesclando-se com o indizível e herda pigmentos de inacessibilidade: “a escrita perde em grande parte a necessidade de se debater com a impossibilidade de representar” (ROSEMBAUM, 2002, p. 27). *Água Viva* é constituído por colagem de textos, pedaços e fragmentos, “embora o romance pareça nascido de um fluxo ininterrupto de meditações, memórias e confissões, há um laborioso esforço para desentranhar, da complexidade do mundo, a simplicidade e a espontaneidade” (ROSEMBAUM, 2002, p. 51).

No monólogo sustentado no diálogo entre o “eu” e um “tu” imaginário, Rosembaum afirma que o livro suscita o “[...] nascimento da palavra, o nascimento do sujeito, o nascimento do leitor e, no limite, a gestação do próprio autor” (ROSEMBAUM, 2002, p. 51), indicando uma escrita da origem, do antes do zero, do “atrás do pensamento”: escrita caleidoscópica que penetra na origem da origem e tenta nomear o indizível; escrita que preenche o branco do papel com “as pulsões da vida no instante em que brotam” (ROSEMBAUM, 2002, p. 52), assemelhando-se à associação livre presente no processo analítico.

Há um personagem, em *Água Viva*, que mergulha na cadeia significativa da linguagem, penetra no inconsciente, perdendo seu controle e seus contornos, porque o autor “[...] cede lugar ao que desconhece, ao acaso da frase seguinte, ao inconcluso e desordenado” (ROSEMBAUM, 2002, p. 53). Dentre as divagações, nesse texto surgem pitadas de histórias lineares, porque “[...] a entrega total e o caos absoluto são impossíveis, já que a escrita não é pura simultaneamente; ela se faz de sucessões lineares, sustentada por códigos compartilháveis” (ROSEMBAUM, 2002, p. 53). O caráter fragmentário de tal narrativa aproxima Clarice Lispector do limite da sua estética, pois, “para a amiga Olga Borelli, esse texto é o ‘prenúncio do fim’ ou ‘a ante-sala da desagregação absoluta’” (ROSEMBAUM, 2002, p. 54).

A partir dessa breve caminhada em torno dos seus escritos literários com o olhar de alguns pesquisadores clariceanos, analisa-se que a escrita de Lispector é marcada por recursos linguísticos manipulados a fim de permitirem ultrapassar os limites impostos pela língua; além disso, sua prosa poética suscita o seu esforço em “subverter os sentidos já gastos pelo uso corrente da língua e resgata o código linguístico em sua fonte primeira: ‘as palavras vindas de antes da linguagem, da fonte, da própria fonte’” (ROSEMBAUM, 2002, p. 32). Por conseguinte, os escritos clariceanos são “literatura da percepção, do sentir”: ao ser pulsante, as

palavras metamorfoseiam-se em experiências, evidenciando a necessidade do autoconhecimento, de aceitar-se e saber que não há perfeições. Considerações estas trazidas também pela psicanálise, as quais confirmam, inicialmente, que a literatura problematiza a subjetividade humana.

1.1.3 A HORA DA ESTRELA: A NOVELA DA NORDESTINA MACABÉA

Neste momento, depois de conhecer um pouco sobre alguns mistérios envolvidos na vida e na escrita de Clarice Lispector, nos debruçaremos sob o livro *A Hora da Estrela*, publicado em 1977, a fim de conhecer o enredo e a trajetória da personagem Macabéa.

Escrita em primeira pessoa, o narrador-personagem, Rodrigo S.M. responsabiliza-se em relatar os sentimentos e a tecer a história daquela mulher que, mesmo sendo vista rapidamente em uma das ruas do Rio de Janeiro, tocou-lhe de forma profunda. A novela tem como personagens Macabéa, Glória, Olímpico, Madama Carlota, as quatro Marias, o Sr. Raimundo, o médico, e o próprio Rodrigo S.M..

Em meio ao discurso do narrador sobre a dificuldade de atingir a simplicidade necessária para tecer sua história, as palavras, guiadas pelo fluxo das ideias, começam construir Macabéa. Esta, uma nordestina de 19 anos que, por vontade da sua tia repressora (essa que criara como filha), migra para o Rio de Janeiro. Fã de Marilyn Monroe e Greta Garbo, a personagem escuta frequentemente a Rádio Relógio, além disso, é virgem, adora coca-cola, cachorro-quente, é feia - conforme os parâmetros das empresas de cosméticos.

No Rio de Janeiro, passou a trabalhar como datilógrafa e a morar em uma pensão localizada na Rua do Acre, região suburbana da cidade. No seu ambiente de trabalho, conhece o sr. Raimundo, o chefe da firma de representante de roldonas, que sempre tenta compreendê-la. Na mesma firma trabalha Glória, uma carioca sensual e filha de um açougueiro.

Macabéa, durante os seus passeios pela grande metrópole, avista um rapaz sendo fotografado e logo se sente atraída por ele. Esse personagem, um migrante vindo da Paraíba, se chama Olímpico de Jesus Moreira Chaves: era operário, tinha o desejo de se tornar um doutor, ser toureiro e seu sorriso era amarelo, pois era repleto de dentes de ouro. Olímpico de Jesus se tornou o primeiro namorado da personagem, no entanto, sendo possuidor de ganância e de “esperteza”, ao conhecer Glória (por intermédio da Macabéa), filha de um açougueiro e, então, pertencente a sociedade com um certo prestígio social, abandona a nordestina e opta por manter um relacionamento com a carioca.

Macabéa perde o namorado, adentra em profunda tristeza, sente seu corpo todo dolorido e decide ir ao médico. Nesse momento é identificado que ela possui início de tuberculose pulmonar.

Numa tentativa de se redimir e diminuir o remorso pelo fato de namorar Olímpico, Glória aconselha Macabéa ir à cartomante a qual frequentava; a personagem, se deparando com a possibilidade de ter um destino, abraça a ideia. A cartomante, madama Carlota, diz a Macabéa que, ao sair daquele local, mudaria completamente a sua vida para melhor: permaneceria no seu emprego, seria muito feliz e encontraria um homem estrangeiro que lhe daria muito amor. Saindo da casa da cartomante, radiante por saber que é digna de felicidade,

Macabéa ficou um pouco aturdida sem saber se atravessaria a rua pois sua vida já estava mudada. E mudada por palavras – desde Moisés se sabe que a palavra é divina. Até para atravessar a rua ela já era outra pessoa. Uma pessoa grávida de futuro. Sentia em si uma esperança tão violenta como jamais sentira tamanho desespero. Se ela não era mais ela mesma, isso significava uma perda que valia por um ganho. Assim como havia sentença de morte, a cartomante lhe decretara sentença de vida. Tudo de repente era muito e muito e tão amplo que ela sentiu vontade de chorar. Mas não chorou: seus olhos faiscavam como o sol que morria (LISPECTOR, 1998, p. 77).

Atravessando a rua desatentamente, é atropelada por uma Mercedes amarela. Com sua cabeça inclinada para a sarjeta, permanece caída e arrodada de pessoas que ali se agruparam, e dorme profundamente.

1.1.4 A HORA DA ESTRELA SOB O OLHAR DE ALGUNS CLARICEANOS

Conforme Rosenbaum (2002), Clarice Lispector escrevia *A Hora da Estrela* conjuntamente com *Um Sopro de Vida*, obras próximas a quase um testemunho ou testamento sobre a morte. Simultaneamente, a escritora, que nesse momento lutava contra um câncer no útero, entregava à sua amiga Olga Borelli trechos dos textos para serem catalogados. Nessas duas obras, narradores masculinos foram criados para narrar a vida das mulheres protagonistas edificadas em contrastes mútuos: “a primeira, pobre, raquítica e semianalfabeta, era ‘incompetente para a vida’; a segunda era escritora rica, elegante, moradora da zona sul do Rio, ex-esposa de um grande industrial” (ROSENBAUM, 2002, p. 55).

Em *A Hora da Estrela*, a projeção de Clarice Lispector na protagonista e a sondagem do feminino, ao trazer Macabéa, seguem caminhos diferentes daqueles escolhidos em suas obras anteriores, porque suas outras personagens são letradas, sozinhas, bem-sucedidas

profissionalmente, se voltam e mergulham na sua própria solidão e subjetividade, passando a ter devaneios e tomada de consciência (ROSENBAUM, 2002).

Segundo Gotlib (2017), essa novela trata-se do confronto de uma mulher burguesa e letrada (Clarice Lispector) camuflada em um homem burguês e também letrado (o narrador Rodrigo S.M.) com uma mulher nordestina, pobre, sem instrução e que permanece à margem de uma sociedade capitalista excludente e movida pelos bens de consumo (Macabéa). Nessa narrativa, os sujeitos, que por toda a história da constituição da sociedade foram silenciados pelo poder hegemônico, ganharam voz e puderam gritar à procura de viver e ser notados.

O processo contínuo da construção da personagem Macabéa e da sua história traz à tona – de forma mais manifesta, ao se comparar com as demais obras da escritora – o aspecto do engajamento social (característica predominante na literatura brasileira, principalmente no movimento literário regionalista) de uma maneira bem peculiar, atrelando-se com sua identidade literária. Rodrigo S.M. deixa claro, em suas descrições - ao situá-la no mundo e naquele espaço de história que será contado -, a classe social da jovem, relatando os olhares de desprezo que a sociedade dirige a ela, mostra a doçura da alagoana mergulhada no ar de rivalidade expirados pelas fábricas que povoam a cidade em ascensão social e industrial.

De acordo com Garramuño (2017), a referência social surge “[...] interrompida pela percepção que tem dessa realidade um sujeito narrador cuja história também faz parte da narrativa e a narrativa mesma constrói” (p. 180). Com isso, as questões sóciohistóricas aparecem por meio de dispositivos que não dizem respeito à representação, ao se tratarem da referenciação ou apresentação a uma ordem social, a um determinado “real”, mediante a consciência dos personagens. Isso posto, Clarice Lispector utiliza em seus textos, principalmente em *A Hora da Estrela*,

[...] técnicas de fragmentação e de interrupção da linearidade incorporando uma temática social, mostra que elas já estavam de alguma maneira representando desde o começo de resistir a certas representações do social como as únicas que permitiriam pensar a experiência a partir de uma elaboração imaginária. Evidencia, ademais, como através de uma linguagem refratária, quase aporética, podem apresentar-se problemas sociais como o Nordeste, como uma escrita da consciência e da interioridade das personagens pode ser também uma forma de repulsa ou de questionamento social, talvez ainda mais radical – de um ponto de vista estético ético – que as tradicionais representações da literatura “social” (GARRAMUÑO, 2017, p. 181).

À medida que Macabéa vai ganhando corpo no texto, o narrador espelha nela a sua visão e opinião a respeito das classes. Sua relutância em identificar-se com a nordestina dispõe, na narrativa, mais visibilidade a ela e demonstra que a subjetividade da personagem, mesmo não

tendo uma revolução dos seus costumes, possui aspectos burgueses, porque está inserida numa indústria cultural e tem uma profissão (BORGES, 2014).

Em *A Hora da Estrela*, conforme Homem (2011), o narrador evoca o silêncio e imprime a sua marca, fazendo-o permanecer presente em seu texto metalinguístico: “o *silêncio*, emergindo nesse nível de trato com a linguagem, necessita de um porta-voz: um autor a ‘marcar’ sua presença” (2011, p. 67, grifo da autora).

O movimento da narrativa se dá pela rede de relações construída entre os personagens, ou seja, “no confronto de narrativas e de suas respectivas modalidades de linguagem, como diferentes produtos culturais” (GOTLIB, 2017, p. 186). Para se tornar capaz de atingir e falar sobre a realidade de Macabéa (habitante de uma pobreza manifesta, não enfeitada), a escritora utiliza - personificada no narrador - uma linguagem que tenta se desnudar e atingir a alta simplicidade.

Despindo-se para se aproximar da jovem, as palavras transformam a narrativa “[...] numa busca de identidades culturais, existenciais e sociais: a narradora Clarice, como tal, aparece no início do romance e escolhe, ironicamente, como narrador, um homem, Rodrigo S.M.” (GOTLIB, 2017, p. 188). Esse romance ironiza o pensamento machista que assola a civilização: “porque homem suportaria mais galhardamente o sofrimento de história, enquanto mulher poderia, segundo a expressão do narrador, ‘lacrimejar piegas’...” (GOTLIB, 2017, p. 188).

Como é percebido mediante as descrições minuciosas do narrador S.M., Macabéa vai de encontro com os padrões dos burgueses do Rio de Janeiro: não se veste com roupas elegantes, não sabe nem ler e nem escrever com desenvoltura. A personagem, ao existir por meio do olhar do narrador, ressaltando o seu “não-ser” e o “não-ser” do Nordeste, evidencia a sua marginalização social, sobretudo por permanecer apagada e ser esmagada pela cidade grande (COSTA, 2011).

Podemos notar nesse texto, além das divagações sobre o processo de criação artística, a utilização de fragmentos da vida da autora. Na entrevista concedida ao programa Panorama da TV Cultura, apresentado por Júlio Lerner, em 1977, Clarice Lispector afirmou estar escrevendo uma novela sobre uma nordestina que mora no Rio de Janeiro e a “[...] a história é de uma inocência pisada, de uma miséria anônima...” (LISPECTOR, 1977). Sendo questionada sobre a inspiração para a construção dessa narrativa, afirmou:

Eu morei no Recife, me criei no Nordeste. E depois, no Rio de Janeiro tem uma feira de nordestinos no Campo de São Cristóvão e uma vez eu fui lá. E peguei o ar meio perdido do nordestino no Rio de Janeiro. Daí começou a nascer a ideia. Depois eu fui

a uma cartomante e ela disse várias coisas boas que iam acontecer e imaginei, quando tomei o táxi de volta, que seria muito engraçado se um táxi me atropelasse e eu morresse depois de ter ouvido todas aquelas coisas boas. Então a partir daí foi nascendo também a trama da história (LISPECTOR, 1977).

Ainda a respeito das inspirações para a composição dos seus personagens, Clarice Lispector, ao criar um narrador e nomeando-o de Rodrigo S.M., tornando-o uma das peças fundamentais do seu livro, demonstrou o quanto as suas experiências do seu dia a dia são importantes para o processo de criação. Segundo a reportagem *Médico que conheceu Clarice inspirou narrador de 'A Hora da Estrela'* (2017), de Paulo Wernek, no Jornal Folha de São Paulo, Clarice, em 1977, realizou um procedimento chamado zetaplastia e no hospital se tornou amiga de Sérgio Matta, o auxiliar do centro cirúrgico. Devido ao fortalecimento dos laços, ainda no hospital, presenteou-o com um dos seus livros acompanhado da dedicatória “Ao d.r Matta, desejando-lhe felicidade. Escrevi com a mão operada. Clarice Lispector. 16 - abril - 1974”.

A partir disso, Sérgio Matta passou a frequentar a casa da escritora e a colaborar em suas produções criando capas e ilustrações para as suas obras literárias. Ademais, pode-se inferir que Sérgio Motta (S. M.) foi uma das influências para a criação do nome Rodrigo S.M. - reforçando algumas ideias que circundam a respeito do caráter biográfico da sua escrita. De acordo com o filho de Lispector, Paulo Gurgel Valente, é praticamente a primeira vez que aparece “um personagem 'praticamente desconhecido, 'vindo do passado’”, dos bastidores da obra da sua mãe. 'Clarice tinha essa capacidade de se afeiçoar a pessoas que por acaso conviviam com ela. Havia uma curiosidade pela história de outro ser humano'” (VALENTE *apud* WERNEK, 2017).

Clarice Lispector, em *A Hora da Estrela*, revelou os passos dados daqueles sujeitos marginalizados e invisíveis em uma sociedade altamente excludente. Sujeitos subalternos, como a personagem Macabéa, passam por despercebidos por aqueles que não enxergam as minorias. Mesmo vestindo as roupas de um narrador masculino e burguês, a autora deu seu grito, dando voz a uma imigrante que “[...] pertencia a *uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito*” (FIGUEIREDO, 2009, p. 106, grifo do autor). Dessa maneira, *A Hora da Estrela* “[...] constitui a biografia intelectual da ficcionista Clarice Lispector” (FIGUEIREDO, 2009, p. 08).

1.1.4.1. A PERSONAGEM MACABÉA

Por meio de indícios, consoante Homem (2011, p. 118), conhecemos a personagem, já que ela fala pouco, seu corpo é silencioso, ao mesmo tempo expressivo. Em meio ao silêncio e

às poucas palavras que lhe abraçam por cada segundo, ironicamente ganha uma função em sua vida, ao se tornar datilógrafa, “é cercada pelo Simbólico que, no entanto, não lhe dá à primeira vista, sentido ou estofo” (2011, p. 119). Macabéa é apresentada, por meio do discurso do narrador, na “[...] companhia incômoda da *Rádio Relógio* e de sua superficialidade; do *hot-dog* com *Coca-Cola*” (SPINELLI, 2008, p. 33, grifo do autor).

Segundo Scorsi (1999), Macabéa é “inapreensível como o tempo” (p. 18), é de matéria muito fina, produzindo, dessa maneira, um campo no qual as pessoas podem se aninharem. Não sabendo lidar com a linguagem, não é salva do perecer, diferente dos demais personagens. A personagem

Aparece como um alvorecer da linguagem em uma alma virgem, como se acontecesse em uma pré-história ou em um antes, quando uma ordem ainda não tivesse sido instaurada. Seus pensamentos dão-se aos saltos, incoerentes, carregados, porém, de originalidade. Como se fosse parte do *opus* alquímico do narrador, Macabéa, sua matéria-prima, aparece em viagem para a sua hora de estrela. Hora de ouro. Ou, talvez, hora da luz (SCORSI, 1999, p. 18).

Durante a narrativa, percebemos que Macabéa, de acordo com Gotlib (2017), tem uma vida simples e frágil, o ambiente que está inserida é miserável, suas relações sociais são tênues: “não há lugar para este ser existir como sujeito da sua própria história. Cumpre-se a função de objeto dejetado por uma sociedade que postula a posse como critério e cidadania” (p. 186).

Macabéa é uma das protagonistas do livro, mas, conforme Santana (2018), não é protagonista da sua vida. Encorpada em um ser autômato, possui poucas interações humanas, e essa dificuldade de se relacionar com os demais influencia de forma direta na relação com o seu *eu* e com as representações simbólicas à sua volta:

Macabéa não apresenta uma relação genuína com pessoa alguma; além de sua parca interação social; todas as suas interações são desnutridas de sentidos valiosos para a construção do Ser Humano. Quando as relações estão apenas no nível de proximidade funcional e de objetividade, a pessoa se esquia do que é realmente Humano: para além da matéria e causalidade, existe um lado espiritual que só é atingido a partir de trocas genuínas que a linguagem proporciona. Por outro lado, quando se trata do mundo da causalidade, Macabéa também se apresenta alheia à linguagem, pois não compreende a codificação do sistema moderno de lutas e conquistas por um espaço na sociedade econômica, de um desejo ambicioso de estar de acordo com algum padrão estabelecido. Macabéa vive na impessoalidade para si mesma e para o mundo; ausente de qualquer reação frente aos estímulos do seu contexto (SANTANA, 2018, p. 77)

Na narrativa, de acordo com Neves (2017), os caminhos percorridos têm como destino a morte, porém, há um resto para além dela. A personagem, aos poucos, se torna impossibilitada de atingir seus objetivos, de abraçar e possuir o que pode querer, permanecendo apenas no

limiar dos objetos: ela “[...] nos parece ser resto, resíduo, aquela que está à margem de todas as demandas e que nenhuma dessas demandas pode esgotar. Parece que ela representa uma falta, a representá-la como uma tensão real do sujeito” (NEVES, 2017, p. 40).

Macabéa sempre repetia ininterruptamente que era, era... refletindo a sua dificuldade em “se apreender”. Isso explica o fato de, segundo Neves (2017), mesmo o texto sendo breve, Macabéa tem passos lentos, outro tempo, uma hora que diverge com a hora do mundo: a jovem “[...] precisava repetir que ela era ela. Talvez para acreditar. Mas assim como não podia ter acesso ao buraco, ficava também difícil ter acesso à certeza de seu ser” (NEVES, 2017, p. 42). Como o desejo nunca será satisfeito em sua plenitude, a dificuldade de ser vivida por Macabéa reflete o desejo como via de alcance do ser do sujeito, pela metonímia (efeito que surge porque toda significação remete a outra significação): “sou aquele que deseja determinado objeto”.

Macabéa se torna um desejo para Rodrigo S.M.: é a personagem a qual ele quer contar a história e aquela falta incomoda (mesmo afirmando que ela não faz falta para ninguém). O objeto do desejo sempre se resulta em um resto: “Macabéa se faz resto e tudo de ordinário: datilógrafa, virgem e gosta de Coca-Cola. Macabéa mal tem corpo para vender. Ao passo que para Rodrigo S.M. a Coca-Cola tem gosto de cheiro de esmalte” (NEVES, 2017, p. 45).

O narrador fica dias sem fazer a barba, se desnuda com intuito de aproximar-se da sua personagem e também sempre se questionando sobre o ato de criação, configurando uma “[...] poética da narração, um modo de aproximar-se do objeto narrado sem destruí-lo com ‘adjetivos esplendorosos’ ou ‘carnudos’ substantivos” (ROSENBAUM, 2002, p. 58-59).

Esse esforço acontece porque Macabéa cativou-o ao não possuir o pecado original, porque, em sua pobreza, ela carrega um “delicado essencial”, não pensa, “tinha a ‘felicidade pura dos idiotas’” (p. 59), ou seja, não tem grandes ambições, menos efensiva, estar aberta a experiências singelas e sem grande pretensões. A personagem de Rodrigo S.M. acaba sendo

[...] imagem emblemática de uma espécie de utopia clariceana de atingir o puro ser, o neutro, êxtase pleno, adesão total aos sentidos, que se faz pela negação da razão discursiva. Por essa via, Macabéa se alinha a toda uma galeria de personagens, humanas ou não, que se constituem por serem *menos*, por serem *pouco*, por tocarem o *nada*: a empregada Eremita do conto “A Criada”; a pigméia do conto “A Menor Mulher do Mundo”; a ave do conto “Uma Galinha”; e outras. É como se Macabéa guardasse intacto algo que foi perdido com a aculturação (ROSENBAUM, 2002, p. 59).

A simplicidade da nordestina possuía escudos bem fortes e não a permitiam se adaptar naquela sociedade excludente e frígida. Etimologicamente, pode ser explicado mediante a simbologia do seu nome, mostrando-a como uma descendência dos

[...] hebraicos macabeus, zelotas bíblicos oprimidos pelos gregos, quando estes dominaram Jerusalém em 175 a.C forçaram a helenização dos judeus proibindo a Torá e os ritos religiosos monoteístas. A história dos macabeus, conta como eles resistiram e não cederam à cultura dos deuses olímpicos do paganismo grego, continuando fiéis à Lei de Moisés, garantindo a liberdade religiosa e a não-assimilação pela nova sociedade que se impunha (ROSENBAUM, 2002, p. 60-61).

Os passos lentos e toda a simplicidade que carrega em seu semblante e em seu ser se tornam monótonos e revelam uma ingenuidade dilacerante, à medida que “em nada consegue ver maldade, apenas vive por viver e não tem coragem de fazer-se notar no meio ao qual está inserida, sofrendo privações, humilhações e vendo como luxo o que é menos que necessário para uma vida digna” (RODRIGUES, 2004, p. 60). Esse ser martirizado e de poucas palavras, sendo elas carregadas de silêncio na sua verticalização na estrutura das frases, ao se tornar motivo para o nascimento de um livro, passa a ser uma “[...] ameaça, porque transformou-se em denúncia social” (RODRIGUES, 2004, p. 61).

É importante frisar que Macabéia não é marginal em decorrência do seu silêncio, ao contrário, sussurrar é uma das formas de resistir, a sua marginalidade advém ao ser excluída da sociedade moderna: a personagem opta pelo silêncio “[...] por não cometer excessos, opta por se preservar, salvo nos momentos em que ela inicia um diálogo com Glória ou Olímpico” (MACHUCA, 2010, p. 31). Ganhando força na história por meio desse silêncio e dos detalhes supostamente banais notados por ela, “a moça presta atenção às coisas aparentemente tolas, enfatizando o paralelo entre sua suposta insignificância e o seu (não) lugar dentro da sociedade” (p. 34).

Macabéia aparece como um ser desajustado, com um corpo martirizado, cansado e quando deseja algo, dando seus passos, não consegue alcançar em sua completude. Bem como seu narrador, Macabéia é apresentada como um humano desnudado:

resumida a si mesma, carente de origens (pai e mãe, de quem desconhece até mesmo os nomes), impossibilitada de reproduzir (dotada de “ovários murchos”), desligada da cidade de onde veio e daquela onde vive, sem amigos, seu contato com o mundo se faz pelo programa “cultural” da Rádio Relógio que ela não chega a compreender. As formas objetivadas de sua existência como ser-no-mundo, os liames que ela estabelece com o sistema de cultura, com a organização social, com a História, são tênues, que se pode dizer que ela vive num limbo impessoal (WALDMAN, 2012, p. 67).

Sonha com um casamento e em ser atriz de cinema, deseja se embelezar com os cosméticos anunciados nas revistas, com isso, percebemos o quanto a migrante sonha com o impossível em uma sociedade sustentada pela luta de classes. Spinelli traz a personagem como

fruto de um recalque social e os pedaços que a compõe estão “circunscritas à repressão sexual, as quais, no caso, são apresentadas como uma armadilha capaz de neutralizar a vida que, sob a pele de Macabéia, ainda busca manter a veia pulsando” (2008, p. 34).

À medida que ninguém a percebe por onde - passa não dando conta da sua existência-, a faz significar e a ter peculiaridade “[...] que a insere numa sociedade e que a constrói como sujeito histórico incapaz de interferir no sistema social, não, deixando, como já se afirmou, de construir uma denúncia da miserabilidade humana” (RODRIGUES, 2004, p. 61).

A vida cotidiana começa-lhe a causar certos incômodos, começa a gritar. De acordo com Waldman (2012), ela é um ser sem fissuras, em sua simplicidade se mostra habitar em um “coração selvagem”, onde os seres penetram e participam no núcleo das coisas; dessa forma, abeira-se ao animal e à natureza, tem “[...] impotência na manipulação da linguagem fundada na convenção” (WALDMAN, 2012, p. 67) a aproximando de “[...] uma linguagem fundada no ser, aderida à própria essência dos seres e das coisas, de tal modo que, ao ser acionada, revela-se não a ausência inerente ao símbolo, mas a presença, o corpo inteiro, vivo” (WALDMAN, 2012, p. 67-68).

Macabéia, aconselhada por Glória, visita uma cartomante, descobre que será feliz. Madama Carlota, que adorava se enfeitar, acerta sobre o passado da jovem e lhe confirma um futuro feliz. Mas, antes disso, “[...] conta com pormenores sua vida pregressa. A imagem tosca que Rodrigo confere à cartomante contrasta com sua tagarelice cheia de diminutivos” (BORGES, 2014, p. 91). Ao sair da casa da madama Carlota, é atropelada, sendo abraçada e acalmada pela morte.

A protagonista é atropelada por um carro supervalorizado socialmente: “e enorme como um transatlântico o Mercedes amarelo pegou-a [...]”, com isso é “[...] esmagada pela alta burguesia, da qual era excluída, de forma radical” (HOMEM, 2011, p. 135). Fora torturada e sempre coagida em sua caminhada, tais fatos sendo frutos, conforme Spinelli (2008), da preocupação imanente das forças dominantes em dissolver e alienar o subjetivo dos menos privilegiados. Em vista disso, a nordestina

é o fracasso da promessa nos termos dados pela nossa modernização. Fracasso, pois ela se torna incapaz de operar na sua vontade. Fracasso, porque ela torna-se fiel representante de uma sociabilidade forjada nos pelourinhos das senzalas, onde o silêncio do mais fraco sempre cede lugar para o grito devastador que emana das casas-grandes. Lá, comprimida entre o favor e as promessas de consumo, Macabéia se desintegra como massa informe no asfalto quente enquanto o Mercedes-Benz amarelo perde-se de vista (SPINELLI, 2008, p. 52).

Com a morte da nordestina, Rodrigo S.M. se despede, pois também é chegada a sua hora. Com o *sim* que traz vida ao mundo, tranquilamente fecha os seus olhos e o da sua personagem. Por isso, apesar das fortes ironias e características cortantes dedicadas à jovem, o narrador quer mantê-la viva, visto que Macabéa suscitou o *sim* que deu vida ao livro e a oportunidade de Rodrigo S.M. desnudar-se e aproximar-se da simplicidade:

ela é, pois, seu sustentáculo, dela depende sua existência. Ele a concebe como um fluído vital, que lhe dá vida, animaliza seu corpo e lhe permite criar sua obra numa complexa confusão de raciocínios, numa extrema fusão de comportamento, em que já não mais se sabe quem criou que, se o narrador criou Macabéa, ou se Macabéa criou o narrador (RODRIGUES, 2004, p. 62).

A saga de Rodrigo S.M. e Macabéa, com seus dilemas e riqueza linguística e estética, nos traz uma personagem marginalizada e fora do seu habitat. O livro *A Hora da Estrela* problematiza questões sociais que estavam esquecidos ou até marginalizados socialmente - traz à tona o que estava oculto no psiquismo e nos enunciados proferidos na sociedade, dando pistas da influência dos discursos da civilização no desenvolvimento da subjetividade.

1.2 SUZANA AMARAL E SUA CAMINHADA NO CINEMA

Suzana Amaral Rezende, nascida em São Paulo, no dia 28 de março de 1932, é uma cineasta brasileira graduada, em 1971, em Comunicação Social – área Cinema, pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Em 1979, pela *School of the Arts - New York University*, obteve o título de *Master in Fine Arts, Film & Tv*, apresentando, como pesquisa, o documentário *Minha Vida, Nossa Luta*. Com esse trabalho, ganhou o prêmio Cango de Ouro – Produção e Direção, em 1979, no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. No Brasil, o mestrado foi reconhecido pela USP.

Foi produtora de programas de TV na TV Cultura, crítica de Cinema no Jornal Folha de São Paulo, lecionou na USP, na Faculdades Integradas Rio Branco (FIRB), e leciona no Departamento de Cinema da Faculdade de Comunicações e Artes da Fundação Amando Álvares Penteado (FAAP).

Enquanto estudava cinema na USP, produziu os curtas-metragens *Eu sou Vocês*, *Nós Somos Eles* (1970), *Semana de 22* (1970), e *Sua Majestade, Piolin* (1971). Dentre as outras produções de sua autoria no mundo do audiovisual, encontramos os documentários realizados para o programa Câmera Aberta, da TV Cultura, como *Erico Veríssimo* (1975) e *Crescer para Ser Quem* (1979). Também tem as adaptações cinematográficas homônimas de obras da

literatura brasileira: *A Hora da Estrela* (1986), *Uma Vida em Segredo* (2001) e *Hotel Atlântico* (2009).

Em 2018, seu projeto foi vencedor do edital do concurso operado pela Ancine e pelo *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* e, assim, está em produção, com codireção de Jean Paulo Lasmar, o filme *O Caso Morel*, baseado na obra homônima, publicada em 1973, do escritor brasileiro Rubem Fonseca.

Em reportagem concedida a Alex Beigui de Paiva Cavalcante, em 2007, sendo questionada sobre sua escolha em trabalhar com os textos literários para a produção dos seus longas-metragens, Suzana Amaral afirmou ser perfeccionista, gostar de economizar tempo, por isso, mergulha nas diversas histórias literárias (que já possuem começo, meio e fim):

É o seguinte porque quando você escreve um roteiro original, você perde muito tempo, entendeu? Porque até... você vai numa tentativa e erro, tentativa e erro... e vai... até ficar bom. E eu cansei de fazer isso e jogar fora, nunca estou satisfeita. E você precisa terminar a idéia completa, para depois analisar se vale à pena ou não. Como eu sou muito perfeccionista, eu gosto de ter certeza de que eu não vou perder o meu tempo. Eu sou objetiva, não gosto de perder tempo. Eu prefiro ler várias histórias e ver em qual delas eu me encontro, em qual dessas histórias eu posso me colocar. Se a história é boa, se a história não é. Então, é mais por uma questão bem objetiva de economia de tempo e de eu ir na certeza de que eu estou fazendo uma opção que a longo prazo ela vai ser bem sucedida e que eu não vou desistir na metade. Ali, na obra, eu já tenho o começo, o meio e o fim (SUZANA AMARAL *apud* BEIGUI, 2007, p. 01).

Ainda na entrevista, afirmou ser minimalista e, sobre a relação entre subjetividade e objetividade em seus longas, ressalta haver, durante o processo de produção, momentos de epifania, proporcionando uma sensibilidade aguçada:

Tem algo, uma coisa de epifania. Uma coisa que acontece quando você começa a pensar o filme. Então é uma outra parte que cabe. É como se eu fosse dividida em duas. Tem uma parte que eu sou super objetiva, rápida, não perco tempo. Eu sou uma pessoa que eu estou sempre procurando o caminho mais curto. Eu não sei se porque eu estudei nos Estados Unidos, eu me modifiquei bastante depois desses três anos que eu fiquei lá. Essa objetividade às vezes eu acho que chega até a ser um pouco rude. Mas, por outro lado, isso não fez com que eu perdesse a sensibilidade e a minha subjetividade e eu acho que o que foi bom é que tudo isso me deu uma visão minimalista do cinema muito grande. Todo esse corte do excessivo (SUZANA AMARAL *apud* BEIGUI, 2007, p. 11).

No programa *Arte do Artista*, da TV Brasil, produzido e exibido originalmente em 2017, Suzana Amaral relatou, ao apresentador Aderbal Freire-Filho, que ama fazer filmes e tem muitas ideias e projetos, no entanto, muitos se encontram arquivados devido às dificuldades para produzir filmes no Brasil, principalmente por causa dos recursos financeiros. Sobre suas produções cinematográficas, ressalta sempre ser fiel ao “espírito do livro”, buscando apreender

a essência da narrativa durante a leitura atenta; dessa maneira, quando decide transportar a história do livro para o filme, realiza uma transmutação nos dois campos artísticos. Para a cineasta, a adaptação é a mistura da história do livro com a história da imaginação despertada, no leitor, durante a leitura; logo, é a sua reinvenção.



FIGURA 2: Suzana Amaral, em 2017, no Programa Arte do Artista

FONTE: Programa Arte do Artista (2017), da TV Brasil

Suas três produções cinematográficas lhe concederam dezenas de prêmios, como diretora e roteirista, em festivais nacionais e internacionais. Com o filme *A Hora da Estrela*, dentre as diversas premiações que concorreu, ganhou o Candango de Ouro melhor direção no Festival de Brasília (1985), melhor direção no Festival Internacional de Creteille - França (1986), Gran Coral - First Prize prêmio de melhor filme no VIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano – Havana - Cuba (1986). Também podemos citar o prêmio de melhor direção, no festival nacional de cinema do Ceará - Fortaleza (2002), com o filme *Uma Vida em Segredo* e o prêmio ABL Cinema melhor direção e roteiro adaptado com o longa-metragem *Hotel Atlântico*, pela Academia Brasileira de Letras (2010).

Vale ressaltar que *A Hora da Estrela*, em 2016, foi considerado pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE) como um dos 100 melhores filmes do cinema nacional, ocupando a quadragésima segunda posição³. Todos os comentários sobre a produção fílmica estão contidos no livro *100 Melhores Filmes Brasileiros*, publicado pela editora Lançamento.

³ Disponível em: <https://abracine.org/2016/09/04/abracine-lanca-100-melhores-filmes-brasileiros-no-festival-de-gramado/>. Acesso em 25 de jun. de 2019.

1.2.1 OS LONGAS-METRAGENS DE SUZANA AMARAL

Nesse momento, iremos mergulhar, de maneira breve, nas produções cinematográficas de Suzana Amaral; com isso, conheceremos um pouco mais sobre cada um dos seus três filmes: *A Hora da Estrela* (1985), *Uma Vida em Segredo* (2002) e *Hotel Atlântico* (2009).

Para nossa inserção no mundo cinematográfico de Suzana Amaral, relembremos que o cinema nocional, na década de 1980, sofreu drasticamente com os efeitos do fim da ditadura (1960-1985) e com a crise econômica. O Cinema Novo tinha como proposta ideológica problematizar a vida dos brasileiros, denunciando os problemas sociais, colocando-os em questão. Dessa forma, essa maneira de fazer cinema se configurou como uma proposta de cunho político que previa produções audiovisuais críticas e que forneciam meios para a conscientização: as películas eram construídas “[...] por intelectuais militantes que questionavam o mito da técnica e da burocracia da produção, substituindo-o pela liberdade de criação e pelo mergulho na atualidade” (BALLERINI, 2012, p. 28).

Nesse período, consoante Xavier (2001), os artistas, na atualização da linguagem estética do cinema, mantiveram diálogos intensos com os movimentos literários, teatrais e musicais. A literatura além de oportunizar o nascimento de adaptações, permitiu ao Cinema Novo, “no próprio impulso de sua militância política, trazer para o debate certos temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social” (XAVIER, 2001, p. 19).

No Cinema Novo, “por diferentes caminhos, o cinema brasileiro trabalhou as tensões entre a ordem narrativa e uma rica plástica das imagens, fazendo ‘sentir a câmera’ como era própria a um estilo que questionava a transparência das imagens e o equilíbrio da decupagem clássica” (XAVIER, 2001, p. 17). Assim, “buscou-se abandonar o velho tripé, pôr a câmera na mão, usar pouca luz e levar para as telas novos talentos e propostas revolucionárias” (BALLERINI, 2012, p. 27). As produções de maior sucesso foram do diretor Glauber Rocha, dentre elas temos *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), que viajou por boa parte do mundo (BALLERINI, 2012), *Os Inconfidentes* (1973), de Joaquim Pedro de Andrade, e *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos.

Em meio à crise que se instalava no país, Suzana Amaral, uma mulher inserida em um momento de pós-ditadura, em 1985, produziu o filme baseado em *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector - uma das maiores escritoras da literatura brasileira do século XX. Além disso, arriscou, de acordo com Machuca (2010), ao recuperar, para as telas do cinema, a figura do

nordestino, porque o Nordeste foi, no Cinema Novo, fortemente utilizado como temática. Segundo Castro (2016), na adaptação da obra literária clariceana,

é apresentada uma história aparentemente simplória e comum a um segmento estereotipado do migrante nordestino representado pela personagem principal, personagens quase desvalidos em busca da ideia utópica da 'cidade grande'. Uma vida simples é representada sem grandes produções, como cenário, figurino, trilha sonora ou um trabalho mais perspicaz no que se refere a elementos técnicos para a produção de uma película (CASTRO, 2016, p. 73)

De certa maneira, a produção de Suzana Amaral trouxe para as telas do cinema uma personagem que passa a morar numa capital que não lhe abraça, problematizando as situações pelas quais enfrentavam os migrantes nas décadas de 1970 e 1980. Lançado em 1985, ano do término oficial da Ditadura Militar, a produção resgatou a questão nacional e crítica social presente fortemente no cinema moderno, e mostrou que a figura do nordestino é uma temática rica, principalmente no campo artístico.

1.2.1.1 O FILME *A HORA DA ESTRELA* (1985)

Com duração de 96 minutos, produzido em 1985, do gênero drama e idioma português brasileiro, o longa-metragem de Suzana Amaral, com roteiro construído em parceria com Alfredo Oroz, gira em torno da saga da nordestina Macabéa, que sempre escuta a Rádio Relógio, na sua caminhada na cidade grande. Na capital paulistana, sem a narração de Rodrigo S.M., a alagoana começa a trabalhar como datilógrafa, onde conhece Glória, e passa a morar numa pensão dividindo o quarto com três Marias. Em um dos seus passeios pela cidade, conhece Olímpico de Jesus, iniciam um namoro, mas, o relacionamento é interrompido quando o rapaz opta por ficar com Glória, personagem que possuía mais privilégios sociais ao ser comparada a Macabéa.



FIGURA 3: Bastidores da gravação do filme *A Hora da Estrela*

FONTE: Homo Literatus. Disponível em: <https://homoliteratus.com/a-hora-da-estrela-de-clarice-lispector-e-de-suzana-amaral/>. Acesso em: 22 de jun. de 2019.

Macabéa é incentivada por Glória a procurar uma cartomante para saber sobre o seu destino. De frente com madame Carlota - a cartomante -, descobre um futuro com possibilidades de felicidades, no entanto, após sair de lá e comprar um vestido de cor azul claro, é atropelada por um automóvel e acaba falecendo no local.

O elenco do filme é composto por Marcélia Cartaxo (Macabéa), Tamara Taxman (Glória), José Dumont (Olímpico de Jesus), Fernanda Montenegro (Madama Carlota), Umberto Magnani (Sr. Raimundo), Raymundo Matos (Arnaldo), Lizete Negreiros (Maria), Maria do Carmo Soares (Maria do Carmo), Denoy de Oliveira (Pereira), Sônia Guedes (sra. Joana), Dirce Militello (mãe de Glória), Rubens Rollo (pai de Glória), Manoel Luiz Aranha (fotógrafo), Marli Botoletto (assistente de madama Carlota), Miro Martinez (o cego) Eurício, Walter Filho (homem na Mercedes), Eurício Martins (guarda do metrô).

A simplicidade do filme (a produção contou com poucos recursos financeiros) e da sua construção assemelha-se à simplicidade e ousadia de Rodrigo S.M. (o narrador da obra literária), pois em ambas as obras, há a sutileza que proporciona a composição minuciosa da silenciosa e complexa Macabéa. Em vista disso, entende-se que o aspecto intimista da obra clariceana

[...] só poderia aparecer no filme de Suzana se a representação cinematográfica não fosse revolucionária, ou seja, exatamente como Amaral propõe, do contrário este caráter de intimismo provavelmente desapareceria. O filme de Suzana é limpo, bem estruturado e trabalha o silêncio de uma forma transparente. A profundidade de Macabéa, no cinema, só existe pelo fato de Amaral ter optado por realizar uma obra

com sutilezas e não com tambores e baterias. O filme da cineasta é como Macabéa: simples, silencioso, bem construído (MACHUCA, 2010, p. 55).

A cineasta, utilizando planos clássicos e montagem tradicional, não se preocupando em inovar esteticamente, proporcionou à personagem Macabéa, fruto de uma obra altamente psicológica, ser estrela de cinema (MACHUCA, 2010). Enquanto o livro de Clarice Lispector ousa esteticamente, o filme de Suzana Amaral se aproxima das obras mais clássicas, não se detendo ao cinema experimental, com o intuito de “[...] manter no cinema a mesma proposta de sensibilidade que propôs a romancista ao compor a história de Macabéa” (MACHUCA, 2010, p. 55).



FIGURA 4: Personagem *Macabéa*

FONTE: AMARAL, Suzana. *A Hora da Estrela*. 1985. BRASIL Filme. Cor. 135min.

Nessa produção cinematográfica, entramos em contato com uma personagem bem peculiar, encoberta pelo silêncio com ações delicadas e às vezes transparentes, configurando sua maneira de gritar para o mundo, como também de buscar realizar os seus sonhos. No quarto capítulo, quando discutiremos sobre a problemática do sujeito psicanalítico na literatura e no cinema, conheceremos mais detalhes dessa narrativa e, principalmente, da personagem Macabéa.

1.2.1.2 O FILME *UMA VIDA EM SEGREDO* (2002)

Outra produção audiovisual de Suzana Amaral é a adaptação homônima *Uma Vida em Segredo* (2002), da obra de Autran Dourado, *Uma Vida em Segredo* (1964). A narrativa se passa no início da primeira metade do século XX, e conta a história da Biela, personagem de 17 anos que, após a morte do seu pai, deixa o interior e vai para a cidade, passando a morar com o seu primo Conrado. A partir dessas mudanças abruptas na vida da jovem, Biela é impulsionada pela família a se comportar seguindo normas que compõem o perfil das jovens ricas da época. No entanto, ela não se sente encaixada nesses moldes e sua simplicidade permite uma identificação e criação de vínculos mais fortes com os funcionários da fazenda.

Por meio dessa narrativa, Suzana Amaral nos apresenta com uma personagem também pacata, que sempre está posta em frente aos desejos dos seus familiares que, de certa maneira, tentam encaixá-la em moldes, tão quanto os discursos da sociedade, influenciando de maneira direta no desenvolvimento da sua subjetividade. Além da adaptação na nova vida, Biela precisa lidar com os sentimentos, com as decepções e tristezas amorosas que vão acontecendo na sua caminhada, revelando, por sua vez, a importância do autoconhecimento.

Nesse filme, a cineasta conserva o contexto histórico da obra original a qual é adaptada, realizando poucas modificações, preserva também o espaço onde a narrativa literária acontece, recriando os cenários referentes à Fazenda do Fundão. Ademais,

A cenografia, as locações e o figurino recuperam a época retratada na obra literária e trazem para a produção cinematográfica tanto o mundo intimista de Biela, suas memórias da Fazenda do Fundão, seus trajes simples, quanto o universo da cidade, no qual está inserida a casa de Conrado e Constança (RODRIGUES, 2016, p. 83).



FIGURA 5: Personagem Biela

FONTE: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002. 95 min.

Conforme Rodrigues (2016), Suzana Amaral leva para o cinema uma narrativa silenciosa que se refere diretamente à “[...] Biela pacata, apagada, do olhar triste e baixo, que intenta representar” (RODRIGUES, 2016, p. 127). Para representar o universo dessa personagem, a produção cinematográfica

lança mão daquilo que seu sistema dispõe: a narração pela câmera, que pode apenas sugerir o estado de Biela. Nesse sentido, uma outra possibilidade de transmutar o fluxo de consciência para o filme, seria colocando um confessor para prima Biela, para mostrar aquilo que só existe em seu interior. Amaral, entretanto, opta por não expressar a vida interna de Biela por meio de palavras, o que podemos associar à sua intenção de preservar o espírito da obra, cuja chave de leitura consiste na vida, em segredo, de Biela (RODRIGUES, 2016, p. 122).

O elenco é composto por Benício Aleixo Bernardo (jogador de truco 3), Braz Mendonça (jogador de truco 1), Cacá Amaral (Conrado), Chico Sant'anna (padre), Cida Mendes (Marieta), Cláudia Rezende (dona Geni), Delmar Mendonça (coronel Eupídio), Eliane Giardini (Constança), Erasmo Xavier da Costa (jogador truco 2), Eric Nowinsky (modesto), Fernanda Sampaio (mãe de Biela), Gê Martu (Zico), Humberto Pedrancini (Chico Branco), Itamar Gonçalves (Gumerindo), Iuri Saraiva (Alfeu), João Antônio (dr. Godinho), João Luiz Pompeu de Pina (cavaleiro 2), Jonathas Tavares (freguês venda), Júlia Pascale (dona Francisca), Júlio Vann (freguês venda), Maria Sílvia (Sá Milurde), Nayara Guércio (Mazília), Neuza Borges (Joviana), Sabrina Greve (Biela), Tânia Botelho (dona Alice).

1.2.1.3 O FILME *HOTEL ATLÂNTICO* (2009)

O terceiro longa-metragem de Suzana Amaral, *Hotel Atlântico* (2009), é uma adaptação homônima do livro de João Gilberto Noll escrito em 1995. O filme narra a história de um ator desempregado que se hospeda em um hotel chamado Hotel Atlântico. Nesse local, no entanto, aconteceu um crime e ele se depara com funcionários do IML (Instituto Médico Legal) retirando um cadáver. O ator depois decide partir em uma viagem disposto a imergir nas aventuras que a vida pode trazer; na sua trajetória, conhece algumas pessoas que provocam mudanças marcantes na sua vida.

Nesse filme, Suzana Amaral, rompendo com o modelo de narrativa clássica presente nos seus anteriores longas-metragens, ousa esteticamente e nos apresenta, segundo Yo (2015), uma narrativa fragmentada, desfazendo-se da coerência e causalidade e, dessa forma, criando um final que se confunde com o início, por não encerrar a trama:

Tal experimentação, em uma primeira leitura, pode ser levada a se inserir no tempo cíclico do eterno retorno, sem passado, nem perspectiva de mudança de futuro. No entanto, a suspensão e o não encerramento da narrativa não excluem outras possibilidades de interpretação, deixando em aberto inclusive a possibilidade de um sonho acordado (YO, 2015, p. 79).



FIGURA 6: Personagem Alberto

FONTE: AMARAL, Suzana. **Hotel Atlântico**. Brasil: Lume Filmes, 2009. 95 min. Colorido.

A cineasta realiza essa adaptação de maneira fortemente criativa, deixando-a em aberto, rompendo com as heranças da estrutura tradicional das narrativas clássicas (início, meio e fim bem delineados). Tais fatos influenciam também no desenvolvimento da subjetividade do protagonista, impulsionando-o a ter contato principalmente com as incertezas da vida, com o inesperado e com a incapacidade de totalidade. Em vista disso, entende-se que

tal resolução evidencia seu diálogo com a obra do escritor como um todo, apresentando uma narrativa que, ousadamente, rompe com as convenções da estrutura tradicional. Do *fim da viagem* à *viagem sem fim*, outras viagens ainda serão feitas, como se a consciência da insuficiência da linguagem não imobilizasse, mas se transformasse em buscas e tentativas constantes, materializadas nas imagens fílmicas, unindo o final ao início, tornando o fim, não mais como um ponto de chegada, mas sim, o de uma nova partida, anunciando a necessidade de narrar, apesar do impossível e do precário (YO, 2015, p. 79, grifos do autor).

O elenco é composto por André Frateschi (Nelson), Emerson Danesi (Carroceiro), Gero Camilo (Sacristão), Helena Ignez (Dona da Pousada), Jiddu Pinheiro (Léo), João Miguel (Sebastião), Júlio Andrade (Alberto), Lorena Lobato (Plonesa), Luis Guilherme (Dr. Carlos), Mariana Ximenes (Diana), Renato Dobal (Dono da Pousada).

1.2.2 O FILME *A HORA DA ESTRELA* SOB O OLHAR DE ALGUNS PESQUISADORES

No romance, Clarice consegue delinear, por intermédio das palavras, a biografia e detalhes físicos-emocionais de Macabéa, o que permite ao leitor criar uma imagem da protagonista. Assim, no momento da leitura, o leitor passa a ser cúmplice do pensamento e da visão de mundo de Macabéa. A cineasta Suzana Amaral, por sua vez, toma emprestado a ideia contida nas páginas do livro e agrega-lhe novos significados, conteúdos e valores, além de destacar elementos que na obra são essenciais, como a sua relação com a Rádio Relógio e com os espelhos.

Na adaptação fílmica realizada, segundo Aragão (2009), uma das características mais marcante é a ausência do narrador Rodrigo S.M. – no livro é a voz que apresenta e constrói a jovem nordestina. Sendo suprimido, o rumo da história, seus detalhes e ações, no longa-metragem, são colocados sobre os ombros da protagonista, tornando-a em uma grande estrela; destarte, as imagens em movimento e os sons ficam encarregados de apresentar Macabéa aos espectadores. Sem as interferências irônicas e reflexivas do narrador, a existência e a passividade de Macabéa são observadas com mais prioridades e “sua opacidade e sua incompetência adquirem contorno que vão do tom poético ao jocoso através do olhar de Suzana Amaral” (ARAGÃO, 2009, p. 126).

Além da ausência do narrador, o filme se passa na grande São Paulo, sendo percebida apenas quando se olha atentamente a arquitetura do local já que seu nome não é citado, ao contrário da narrativa literária, a qual se desenvolve no Rio de Janeiro: “a ausência da necessidade de citar o nome da cidade reflete que a mudança do espaço arquitetônico não interferiu de forma direta no desenvolvimento da narrativa, já que o importante são as ações dos personagens em uma grande capital” (SANTOS, NOGUEIRA, p. 126, 2019). Posto isso, possuir um cenário realista contribuiu “[...] para construção da metáfora ‘a grande capital que não abraça os oprimidos’, pois, por toda a narrativa, Macabéa se torna invisível, é apagada em seu ambiente de trabalho, não é enxergada pelas pessoas que estão à sua volta” (SANTOS, NOGUEIRA, p. 127, 2019).

Observando atentamente a personagem, percebemos que o seu figurino se distancia das cores alegres, além disso, as pessoas ao seu redor associavam algumas características de Macabéa a aspectos negativos: ela tinha cara amarela; seu cheiro era estranho; era sem gosto, pois se parecia a um cabelo na sopa e, assim, não instigava a fome. A nordestina andava sempre

com os ombros curvados, indicando submissão e sempre pedia desculpas; tais fatos evidenciam a rejeição que sofria das pessoas e também do meio em que vivia (ARAGÃO, 2009).

Corroborando com Aragão, Castro (2016) ressalta como relevante para conhecer a personagem o seu figurino: a jovem sempre usa roupas de tons opacos e acinzentados ajudando-a a se camuflar nos ambientes que percorre. A simplicidade das roupas e do ambiente, do local de trabalho e, principalmente, na composição das cenas se faz presente em todo o filme:

não há grandes movimentos de câmera, as cores também recebem um tratamento bem distante do “tecnicolor”, mesmo em ambientes e paisagens mais vivas. Nas cenas do parque, por exemplo, os planos são mais fechados, dando a impressão de que a beleza e as cores do lugar foram propositadamente ocultadas (CASTRO, 2016, p. 81).

Optando por suprimir o narrador Rodrigo S.M. e outras temáticas que compõe o livro (como o processo criativo), a pobreza, material ou psíquica, a qual Macabéa está mergulhada, é levada para as telas dos cinemas e realçada:

Se, no livro, Rodrigo S.M. luta contra sua inabilidade para narrar a delicada e singela vida de Macabéa, a qual ele não consegue sequer enfeitar com palavras belas, termos suculentos, adjetivos esplendorosos, se luta contra sua dificuldade em lidar com a rotina asfixiante de Macabéa, se ele luta contra os fatos dos quais não consegue fugir; no filme, ao contrário, a matéria-prima são os fatos e esses aparecem nas telas de maneira detalhada, minuciosa. O filme deseja contar (CASTRO, 2016, p. 75).

Macabéa surge, pela primeira vez na tela, cabisbaixa e datilografando, em um espaço desorganizado, escuro e próxima de um gato que está se alimentando no chão (CASTRO, 2016). Esse ambiente de trabalho, onde permanece sempre sentada em uma cadeira perto de uma escrivaninha, ressalta a sua inferioridade e subalternidade:

Em cima da escrivaninha, uma máquina de datilografia azul ao lado de uma pasta da mesma cor. Enquanto bate a máquina, Macabéa se assoa na gola da camisa denotando falta de higiene. O gato ronda pelo ambiente enquanto a câmera vai mostrando o cenário, com suas paredes azuladas e cheias de infiltrações. O retrato que temos da personagem não é nada refinado, ao contrário, é, sobretudo, desleixado e sem higiene. O que Macabéa desperta no espectador é, de imediato, nojo e repugnância. (CASTRO, 2016, p. 76).

Além do espaço e das cores, a submissão da personagem se torna visível no seu contexto social e profissional, ao ser inexperiente em tudo, e, como recurso técnico, Suzana Amaral utilizou os enquadramentos da câmera: “enquadrada junto com o chefe, a jovem não é posicionada de modo frontal, confundindo-se visualmente com o escuro do cenário. É como se

a personagem só conduzisse o olhar do espectador nos planos em que está sozinha” (BARRETTO, 2016, p. 66-67).

Glória, a colega de trabalho da jovem nordestina, no filme, se torna “uma espécie de avesso de Macabéa, ou seja, conhece a vida, os homens, sabe conversar, namorar, gosta de se exhibir e tirar proveito das situações, valorizando sua própria aparência, altura e satisfazendo o estereótipo de loira sensual capaz de tudo” (BARRETTO, 2016, p. 67). Macabéa, quando ao lado da sua colega, sempre é minimizada perante o discurso de Glória e também por praticamente permanecer só de costas para a câmera: “no enquadramento em que ambas aparecem, há uma luz de destaque nos cabelos loiros de Glória, em seu rosto, num plano próximo, enquanto Macabéa é praticamente uma sombra escura e fora de foco” (BARRETTO, 2016, p. 68).

Quando dialoga com Olímpico de Jesus, conforme Barretto (2016), sempre permanecem no mesmo enquadramento, porém, o rapaz ocupa o primeiro plano, destacando-se perante a personagem feminina e aproximando-o da visão dos espectadores. O personagem, em suas atitudes, também minimiza a jovem, sendo sempre indelicado, considerando-a “um fio de cabelo na sopa”, e chega a trocá-la por Glória. Ademais, a presença de Macabéa o incomoda mais do que “[...] o fato de ter de terminar o relacionamento com ela. Essa é claramente uma atitude pouco penosa para o personagem Olímpico diante da oportunidade de trocar Macabéa, feia, triste e desbotada, por Glória, atraente e supostamente mais ‘fácil’ e promissora” (BARRETO, 2016, p. 72).

Na tentativa de saber da existência de um destino, Macabéa consulta uma cartomante, madame Carlota que a toca com ternura e também passa a ser a única que busca se colocar no mesmo nível da jovem (BARRETTO, 2016). No encontro com Carlota, Macabéa,

por mais que inicialmente cabisbaixa, é enquadrada junto com outra personagem, sendo ela mesma visualizada de modo frontal pelo espectador, e não a outra. É importante lembrar que até então observamos que Macabéa, quando posicionada perto de outro personagem, não costumava ser enquadrada estando posicionada de frente ou colocada em primeiro plano. No entanto, nesse momento, isso finalmente acontece, mais especificamente no plano/contraplano da personagem com a cartomante [...] (BARRETTO, 2016, p.73).

Conforme Castro (2016), Suzana Amaral, na construção da protagonista, optou por revelar e denunciar um estereótipo social, assim, ampliou os cenários de pobreza, as relações sociais estabelecidas são frágeis, as colegas de quarto da jovem quase não aparecem na trama. Tais fatos intensificam e confirmam o contexto miserável e degradado a qual a nordestina faz parte:

A pobreza de Macabéa é levada ao extremo na adaptação de Suzana Amaral. A caracterização da personagem no cinema induz o público à compaixão e, ao mesmo tempo, à repulsa. Sua pouca inteligência, sua ingenuidade exacerbada, seus maus hábitos (no filme, Macabéa aparece sentada em um penico e comendo ao mesmo tempo) criam uma imagem dura e grotesca da protagonista (CASTRO, 2016, p. 82).

Mantendo um diálogo entre literatura e cinema, a dissertação de Jaqueline Castilho Machuca (2010) debruça-se sobre as possíveis relações existentes (focando na personagem Macabéa) entre a obra literária e a cinematográfica *A Hora da Estrela*. A pesquisadora ressalta que literatura e cinema possuem elementos estruturantes específicos, o que facilita a análise aprofundada de cada obra e a detectar a inserção de novos elementos, por parte de Suzana Amaral, para falar sobre a mesma personagem que Clarice Lispector descreveu em seu texto.

O contato com os demais personagens e com os vazios dos seus passos dá maior ênfase na história da protagonista, ao contrário do livro que possui muitas reflexões subjetivas (MACHUCA, 2010). Os vazios e mistérios que abraçam os enigmas da narrativa, no entanto, foram apenas parcialmente desvendados, porque tanto o filme quanto o livro permitem o nascimento de várias interpretações, há caminhos impensáveis: “[...] através da arte podemos melhor compreender os meandros, não só de Macabéa, mas do próprio ser humano, que é um infinito de possibilidades” (MACHUCA, 2010, p. 105).

Machuca afirma que Macabéa deve ser percebida, tanto no livro, quanto no filme, por meio do seu perfil sensível, porque na narrativa literária, mediante a entrega de si aos pequenos prazeres e a pequenos luxos, vai desprendendo-se do narrador e isso é refletido de forma intensificada na produção cinematográfica de Suzana Amaral:

A emoção sentida por Macabéa em certas passagens ganha vida com a interpretação de Marcélia Cartaxo, que com poucas falas no filme, consegue traduzir para o cinema os sentimentos e as emoções de uma heroína, aparentemente calada por ser marginal, mas que na verdade usa a parcimônia como uma arma para enfrentar o sistema (MACHUCA, 2010, p. 05).

Macabéa, permeada pelo silêncio, já no início do filme, é mostrada aos espectadores, como uma mulher submissa e isso é confirmado no decorrer de toda a narrativa por meio das suas ações e dos olhos dos “outros”. Sobretudo pela perspectiva de Glória e Olímpico, por compartilhar mais momentos com a jovem (MACHUCA, 2010). Eles,

por serem mais fortes que Macabéa em vários sentidos, reduzem-na, deixam-na menor, sempre através da comparação, ou seja, para que eles possam se afirmar dentro do mundo, é necessário que haja alguém menor que eles, alguém inferior, ainda que eles (Olímpico e Glória) não sejam “muito” dentro do sistema, mostrando que, apesar

disso, eles são sempre “mais” que a jovem de dezenove anos (MACHUCA, 2010, p. 66).

Suzana Amaral queria levar para as telas do cinema um anti-heroína e encontrou em Macabéa uma personagem que representava, fortemente, a pobreza do Brasil; a nordestina representa também as desigualdades sociais, a miséria nacional (MACHUCA, 2010). Amaral, a partir dos incômodos e indagações causados mediante o contato com a obra clariceana, cria a sua Macabéa:

imigrante, humilhada, sem posses, sem ninguém que interceda por ela. Diferente de muitas personagens embasadas em *clichês* cinematográficos, a datilógrafa exposta nesta trama é densa, visto que, não só expressa a condição do marginal inserido em um contexto de uma grande cidade, como a posição da mulher frente a uma sociedade que a engole (MACHUCA, 2010, p. 66).

Durante toda a narrativa, somos encobertos pelo silêncio e sensibilidade da personagem; em alguns momentos, ela observa silenciosamente as ações dos demais personagens e depois imita-os. Nota-se que o silêncio direciona os olhos para a pobreza e sujeira dos ambientes, as faltas que a abraçam (falta de amigos, de dinheiro, de cultura) e a sensibilidade aflorada permite-lhe ter diversos sonhos e se emocionar ao ouvir *Uma furtiva lacrima* (MACHUCA, 2010).

Contidos fortemente na narrativa, o silêncio e a sensibilidade direcionam nossos olhares para a sexualidade da nordestina - embora não seja visivelmente sensual, Macabéa reconhece seu sexo, ainda que tenha vergonha dele” (MACHUCA, 2010, p. 68) - e para a invisibilidade, pois ela é “[...] substituível, não faz falta a ninguém e na maior parte das vezes não é notada pelos outros personagens” (p. 68).

Segundo Scorsi (1999), Macabéa aparece no livro como um fantasma, com formas ilegíveis, vagando e se construindo aos poucos, no entanto, no cinema surge como uma imagem visível aos olhos e nítida. Há também notável comparação dos personagens com animais, revelando um gesto naturalista, sugerindo que os instintos dos gatos e dos animais do Zoológico, por exemplo, assemelham-se às ações de Macabéa.

Conforme Scorsi (1999), o apego de Macabéa com o rádio de pilha é intensificado visto que ao invés das palavras do narrador serem responsáveis por inserir a personagem na narrativa, nos deparamos com a programação da Rádio Relógio que antecede e prepara o surgimento da personagem. Essa estação, com seu slogan em voz feminina, veicula suas informações por meio da voz masculina, tendo sempre como ponta pé inicial a frase “você sabia”. Na Rádio Relógio, grande parte das informações veiculadas são “[...] inúteis para a vida prática, porém com a

aparência de formadoras cultural” (SCORSI, 1999, p. 84). No decorrer da narrativa, confirma-se que

Macabéa é uma personagem de cultura oral, operada através da Rádio Relógio e das imagens das revistas que ela recorta e gruda na parede da cabeceira da cama. Como vemos, também o gosto pela rádio pode estar relacionado à tentativa confusa de, imitando as palavras ditas no rádio, preencher seu vazio de palavras e atrair o homem para si (SCORSI, 1999, p. 84).

Na tela, a imagem de Macabéa que passa a ser projetada, de acordo com Scorsi (1999), é de uma moça trivial, lenta, passiva, sem senso crítico, que não consegue identificar sua posição social e, por isso, permanece estacionada no lugar onde está. De forma clandestina, vive suas pulsões sexuais, procura o “seu” homem - aquele capaz de saciar os desejos que, por ora, ela sente culpa por seu corpo senti-los. Aos olhos dos demais personagens, a protagonista é:

Para o Sr. Pereira ela é tão feia que parece um maracujá de gaveta; para as moças do quarto, ela tem cara de sonsa e cheiro esquisito; para Glória, é desbotada, é baiana de cabeça chata; para Olímpico, Macabéa não tem vontade de nada, tudo que fala não tem resposta, não pensa no futuro, tem cara de quem comeu e não gostou, parece idiota, é um “cabelo na sopa” que não dá vontade de comer; para a cartomante, é “Macabeazinha”, uma “coisinha”, “lindinha”, muito delicadinha para enfrentar a brutalidade de um homem, pobrezinha, coitadinha (SCORSI, 1999, p. 84).

Muito do que Macabéa é estar inteiramente ligado à interpretação da atriz Marcélia Cartaxo, vencendo do prêmio Urso de Prata de melhor atriz, no Festival de Berlim, em 1986, por sua atuação no filme *A Hora da Estrela*. Em entrevista concedida a Scorsi, Marcélia Cartaxo afirmou Macabéa ser muito frágil e, questionada onde essa fragilidade reside, disse:

Acho que na falta de experiência, nas oportunidades que, talvez, ela tivesse e não soube aproveitar, ter ido para São Paulo com a tia dela. Se ela fosse um pouquinho mais esperta ela sobreviveria um pouco mais. Mas ela, não, ela foi extremamente pelo sentimento. Porque o que a cartomante falou para ela, aquilo foi muito profundo e ela acreditou profundamente (MARCÉLIA CARTAXO *apud* SCORSI, 1999, p. 98).

Ressaltamos que, se deparando com os primeiros minutos do filme, percebemos com clareza a ausência do emblemático narrador Rodrigo S.M.; a sua saída permitiu à própria personagem, com auxílio da câmera, contar a sua história. A respeito disso, a atriz afirmou:

Macabéa fica nua e crua ali no filme, totalmente. Porque é aí que foi o grande lance, porque eu vi a Macabéa em imagens, porque o tempo todo eu trabalhei com ela no espelho. O tempo todo eu me refletia com ela. Eu vestia uma camisola velha que a

Susana Amaral pediu para eu fazer. Eu fiz de saco de farinha, essa camisola. (MARCÉLIA CARTAXO *apud* SCORSI, 1999, p. 84).

Vemos que Macabéa não possui muitas amizades e se relaciona relativamente com pouquíssimas pessoas, especialmente com Glória e Olímpico de Jesus. Para Marcélia Cartaxo, Glória era, na história, uma das pessoas mais importantes para Macabéa. Sobre a convivência das duas personagens:

Eu acho assim: a Glória era uma pessoa extremamente forte, muito forte. E ela tinha esses homens que ela... a Macabéa sempre desejou ter um homem, eu tenho certeza disso. Tanto que ela projetou no Olímpico tudo aquilo que ela desejava. E ela se decepcionou, porque o cara não entrou na dela. E a Glória tinha essas coisas, tinha esse domínio com as coisas, com as pessoas, com o trabalho. Ela sabia mentir, ela sabia fingir, entendeu? Ela sabia todas as coisas e Macabéa acabou aprendendo um pouco com ela, não é? Então, a Glória era uma pessoa importante para ela. Talvez a Glória fosse a pessoa mais importante, na história, para ela. Porque se ela se abrisse mais com a Glória, talvez ela... (MARCÉLIA CARTAXO *apud* SCORSI, 1999, p. 99).

A respeito de Macabéa, quando conversam sobre a personagem não ter domínio da própria vida, a atriz diz que a jovem se sente inferior e também

Não tem disciplina... Eu acho que ela vive porque vê os outros viverem, eu acho assim. Ela tem a coisinha dela que é aquele mundinho dela, porque ela sabe que ninguém vai invadir aquilo ali. Ela se esconde ali. Então ela tem aquelas coisas sempre congeladas: o carro sem movimento, o sabonete está ali. Olímpico é uma coisa que tem movimento, mas ela não toca. A Glória também é aquela mulher que ela vê, uma mulher forte, mas ela não chega aos pés da Glória. Não tem coragem de fazer um aborto, de arranjar um namorado, mesmo. (MARCÉLIA CARTAXO *apud* SCORSI, 1999, p. 106).

Após a entrevista, Scorsi afirmou perceber a grande influência do cinema na transformação das pessoas, em especial da atriz Marcélia Cartaxo que sofreu grandes modificações no modo de perceber a realidade:

O conteúdo da entrevista aponta, na pessoa desejante e ansiosa que fala, um sentimento de falta, de ausência. Marcélia é uma pessoa em crise que busca realizar de novo o realizado, não como retorno ao passado, mas restauração da experiência lá vivida. Carrega impressa em seu corpo-memória, alegoricamente, a estrela que brilha (SCORSI, 1999, p. 119).

Por fim, em suas discussões, Scorsi demonstrou que, “nos interstícios da tradução, podemos ver a realidade em sua temporalidade e historicidade – alegorias do presente – de onde se pressente o abismo existente entre expressão e o desejo de significação” (SCORSI, 1999, p. 04). É por meio dessa tradução que Macabéa ganha corpo e voz, tornando-se visível na

adaptação de Suzana Amaral. Na edificação do filme, a personagem, conforme Scorsi, se transforma em uma “[...] imagem alegórica nuclear da qual outras imagens irrompem” (1999, p. 04).

Suzana Amaral, no programa *Sala de Cinema*, produzido e transmitido originalmente em 2013, afirma, ao apresentador Miguel de Almeida, Macabéa ser a metáfora do Brasil, ressaltando que em toda pessoa há uma Macabéa dentro de si, pois em cada sujeito existe um pouco de medo, de inferioridade, insegurança e até ela, Suzana Amaral, se sentiu em Nova York como a sua própria personagem cinematográfica. Além disso, revela que, ao conversar com a atriz Marcélia Cartaxo sobre o filme, solicitou-a para providenciar uma camisola de pano de saco para, assim, a atriz dormir vestida até a produção do filme, na tentativa da jovem sentir a essência da personagem - até a convocação da atriz, passaram cerca de dois meses.

No processo de adaptação, Suzana Amaral não se deteve a criar muitos diálogos com palavras que caracterizassem fortemente os personagens e que também revelassem os seus sentimentos, dessa forma, a cineasta utilizou forte e brilhantemente os demais recursos linguísticos do cinema:

A preocupação maior foi em retratar nas atitudes, nos olhares, nos gestos, nas roupas, no ambiente, aquilo que estava “por trás das palavras”. Dessa maneira, uma roupa velha, suja, simples demonstrava muito mais sobre a condição de Macabéa que qualquer palavra, enquanto que seu jeito abobalhado, suas palavras simples, suas atitudes cotidianas, como comer pão com mortadela porque era mais barato, retratava sua origem humilde e sua falta de perspectiva sobre a própria vida (ARAÚJO, 2008, p. 98).

Essa breve discussão que realizamos a respeito dos trabalhos científicos sobre o filme *A Hora da Estrela* nos auxiliará a ter uma visão mais ampla sobre a personagem e o processo de adaptação. Posto isso, ressaltamos aqui a influência do ambiente, das cores e, principalmente, dos demais personagens para o desenvolvimento da narrativa, composição e desenvolvimento da subjetividade da personagem Macabéa.

2 LITERATURA, PSICANÁLISE E CINEMA: possíveis diálogos

Quando nos deparamos com um livro que nos deixou marcas profundas, percebemos que suas palavras tocaram, de certa forma, o nosso interior e o imaginário. No contato com narrativas literárias e cinematográficas, na tentativa de edificar nossas interpretações, fazemos associações com as experiências já vividas, proporcionando reviver momentos que agora, ou até agora, faziam parte do passado.

Seja romance ou drama, fantasia, ação ou terror, as produções literárias e cinematográficas, colocando a vida do homem em questão, avivam reações emocionais e possuem o poder de engajar os sentidos e as imaginações; o leitor-espectador se envolve com os fantasmas das histórias e mergulha na trama. As narrativas, dialeticamente⁴, nos mostram diferentes maneiras de se viver, desempenhando um papel de grande relevância na formação da identidade dos seus leitores: “o valor da literatura há muito tempo foi vinculado às experiências vicárias dos leitores, possibilitando-lhes saber como é estar em situações específicas e desse modo conseguir a disposição para agir e sentir de certas maneiras” (CULLER, 1999, 110).

Tendo como base a poética de Aristóteles, Freud, em *Personagens psicopáticos no palco* (1905), discute a respeito dos gêneros literários, ressaltando que o drama desperta comisseração e terror, produz sofrimento solitário e purgação dos afetos, por meio da catarse. Freud, em seu texto, perpassa sobre a dança, a poesia épica e lírica, a comédia, a tragédia e o drama, incluindo também o psicológico.

Durante o espetáculo encenado (assemelhando-se ao cinema), o olhar do sujeito permite-o sentir e vivenciar a mesma satisfação que a brincadeira propõe à criança, promovendo a abertura dos afetos e gozo. Os atores inserem, por meio da narrativa, os “brinquedos” que garantem a edificação da identificação entre o leitor-espectador e o herói; assim, quem está na plateia é levado a vivenciar suas fantasias sem correr riscos de, principalmente, serem julgados ou até mesmo feridos fisicamente (FREUD, 1905/2017).

Na tragédia, o espectador-leitor sabe que no baú da ação heroica há sentimentos ambivalentes, como alegria e tristeza, e alguns causadores de tamanha dor capaz de suspender

⁴ Em *O direito à literatura*, Candido diz que “os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (CANDIDO, 2004, p. 175).

o gozo. No entanto, diante da cena, é o outro que agirá e sofrerá os efeitos das ações, com isso, o leitor-espectador percebe que aquele determinado momento será edificado mediante a ilusão; sabendo do pressuposto da ilusão, o leitor-espectador, sem medo, mergulha na narrativa, abandona as moções reprimidas e purga, goza: “a mitigação do sofrimento por meio da certeza de que, em primeiro lugar, é outro que age e sofre no palco e, em segundo lugar, que se trata apenas de uma brincadeira, que não pode trazer nenhum prejuízo a sua segurança pessoal” (FREUD, 1905/2017, p. 46).

O gênero lírico permite desafogar as íntimas sensações, bem como a dança; o épico, mediante os grandes heróis, possibilita o gozo. No drama, vemos os heróis descenderem às profundezas dos afetos e da infelicidade, proporcionando meios que levam a um gozo, a uma satisfação “masoquista”: “poder-se-ia caracterizar mais precisamente o drama, por meio dessa reação ao sofrimento e à infelicidade, seja como na peça teatral que desperta apenas preocupação e sossego ou como na tragédia, na qual o sofrimento se realiza” (FREUD, 1905/2017, p. 46-47). Freud mostra-nos os dramas psicológicos, à medida que se baseiam na dualidade entre uma dada fonte consciente e uma inconsciente recalcada, como sendo psicopatológicos.

Esses gêneros podemos encontrar separadamente, mas também condensados, como em livros e filmes. Vale ressaltar que as narrativas literárias e fílmicas são, principalmente, edificadas pela união do espaço, dos personagens, do narrador, tempo, enredo, roteiro. Como um dos elementos ficcionais mais importantes, o personagem⁵ movimenta a narrativa e, sendo a representação de sujeitos, traz consigo valores morais, éticos, ideológicos, sociais, políticos ou religiosos, com fortes cargas de sentimentos e emoções. A sua presença é marcada por discursos e conflitos que dão movimento à trama e nos mostram, mesmo de maneira latente, as suas características psicológicas, físicas e sociais, e os seus desejos mais profundos: “representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor [espectador], pelos mecanismos de identificação, projeção, transferência, etc. A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos” (CANDIDO, 2009, p. 54).

A literatura e o cinema, dessa maneira, buscam representar o homem e sua relação com o meio, os desejos e seu fantasmas, por intermédio da linguagem. O olhar psicanalítico, por sua vez, se direciona para as manifestações mais profundas dos desejos, já que observa os seus

⁵ “A personagem é o elemento narrativo em torno do qual gira a acção. Quer isto dizer que qualquer evento é sempre consequência da acção de (ou sobre) uma personagem (seja enquanto agente ou enquanto paciente). Por isso é muito importante reter que é aquilo que acontece às personagens que dá espessura dramática e tensão emocional à narrativa” (NOGUEIRA, 2010, p. 111).

processos inconscientes que se fazem presentes na obra. A literatura e o cinema, junto à psicanálise, assim, são olhares que buscam ler o sujeito por meio daquilo que o escapa por meio dos seus enunciados.

A arte problematiza a vida do sujeito, com isso, retira-nos da monotonia do seu cotidiano regido por regras sociais e nos proporciona viver em dimensões maiores. A psicanálise, por sua vez, não se detém mais em apenas confirmar suas pesquisas por intermédio da literatura, também “[...] colabora com este movimento, desfazendo o estabelecido e os preconceitos, demolindo as barreiras entre os seres, exigindo uma narrativa do analisando que permite reconstruir uma história singular que o distingue dos demais” (WILLEMART, 2009, p. 157).

No âmbito da psicanálise, o analisando, durante o processo de associação livre (processo no qual o indivíduo não segue uma rota, um planejamento de ideias, como também não é provocado, questionado pelo psicanalista diretamente), volta ao passado, revive fatos, atualiza-os ao trazê-los para o presente, já que esse sujeito passou por diversas experiências e sua visão de mundo já foi alterada, e constrói uma narrativa singular do qual ele é o autor-diretor; vale ressaltar que as associações seguem, de maneira inconsciente, um saber simbólico.

Isso pode ser notado no livro *A Hora da Estrela*, quando o narrador afirma que a história a ser contada é fruto das suas experiências do dia a dia, principalmente do dia que viu uma jovem caminhando nas ruas do Rio de Janeiro, aparentemente perdida naquele espaço e dentro de si: “E eis que fiquei agora receoso quando pus palavras sobre a Nordestina. E a pergunta é: como escrevo? Verifico que escrevo de ouvido assim como aprendi inglês e francês de ouvido” (LISPECTOR, 1998, p. 18). Inferimos, dessa maneira, que a história de Macabéa desenvolve-se por meio das associações livres do narrador, havendo a mistura de lembranças, verdades, desejos e fantasias.

Ressaltamos que, no processo psicanalítico, surge a transferência, ou seja, o analisando acredita na existência de um suposto saber que o psicanalista possui, assim, confia nesse Outro que se faz presente e, por isso, o sujeito projeta seus sentimentos e pensamentos, de maneira inconsciente e simbólica. Da mesma maneira acontece no processo de criação literária, porque “o escritor percorre a escritura com a mesma fé com que o analisando explora seu discurso pontuado pelo psicanalista. A última versão da obra é, portanto, comparável ao fim do processo psicanalítico” (WILLEMART, 2009).

O poeta, como o cineasta e o roteirista, durante o processo de escrita-criação realiza diversas rasuras, apaga construções sintáticas, expande os parágrafos, da mesma forma acontece no processo analítico. Conforme Willemart (2009), o analisando volta ao passado,

procura as palavras que conseguem aproximar das sensações que estão aflorando nesse exato momento, faz cortes, e encontra um caminho para recontar a sua história.

Assim, torna-se inegável a importância da união das áreas supracitadas para conhecer melhor a problemática do sujeito e, conseqüentemente, seus enunciados e discursos. Isso se deve ao fato de tanto a literatura quanto o cinema e a psicanálise ocuparem lugares que agenciam a formação de subjetividades novas, ao suscitarem o nascimento de personagens com diferentes personalidades, atitudes e afetados de forma peculiar pelo mundo sensível. Pensando nisso, as obras de Clarice Lispector se tornam caminhos férteis para a promoção de diálogos entre essas áreas do saber, à medida que em suas narrativas há personagens que são retiradas, por alguns momentos, da vida cotidiana castradora, penetram na sua psiquê e questionam sobre a realidade sensível, inteligível e escancaram os feitos da civilização na subjetividade do sujeito.

De acordo com Rosenbaum (1999), durante a leitura das obras clariceanas, a partir do estranhamento causado por estar com o olhar frente ao (des)conhecido, o autor e o leitor são retirados da zona de conforto: o leitor, ao se deparar com os desejos mais secretos do homem, se frustra, pois há a quebra de expectativas de encontrar revelações apaziguadoras. Com isso, surge o abalo nos conceitos habituais e, dessa maneira, o mal, o bem e as revelações mais secretas se tornam potências que mobilizam as narrativas, provocam transformação em quem lê e em quem escreve.

Isso acontece porque, conforme Rodrigo S.M., “a vida é um soco no estômago” (LISPECTOR, 1998, p. 83), e Clarice Lispector, segundo Homem (2018), reconhece essa dor e a dor originária do sujeito e, mesmo assim, se arrisca no seu ato criativo: os textos clariceanos escancaram a ambivalência dos sentimentos humanos, não massageiam o ego, promovendo uma “literatura antiajuda que ajuda”.

Em *A Hora da Estrela*, por exemplo, Clarice constrói seu livro em dualidades: ao mesmo tempo que traz a crítica social, apresentando-nos uma personagem silenciosa e que não é abraçada pela grande capital, articulando um enredo por volta do processo da criação literária. Com o intuito de alcançar a coisa, a escritora abre mão de alguns meios que a literatura fornece, como as estruturas das narrativas clássicas.

A complexidade presente na subjetividade da personagem literária Macabéa é problematizada também no cinema, de maneira peculiar. Na adaptação homônima, notamos as influências do mundo exterior e das relações sociais para o desenvolvimento da trama e da personagem Macabéa. Tão quanto Clarice Lispector, Suzana Amaral, para compor o seu filme, utilizou os recursos cinematográficos que estavam ao seu dispor e que mais auxiliasse a transmitir as suas ideias, como as cores, os cenários, a trilha sonora; dessa maneira, ao se tratar

de uma adaptação e, assim, uma outra obra de arte, conhecemos uma diferente Macabéa, já que na adaptação as imagens materializam a interpretação do diretor e na narrativa ela vivencia experiências por meio de alguns diferentes objetos e ambientes – suscitam a criação de novas e diferentes marcas psíquicas.

Logo, observando as duas artes supracitadas, entende-se que a literatura, com seu discurso particular carregado de valor estético e com plurissignificados, instiga o homem a questionar a respeito dos setores enigmáticos da vida, interrogando sobre o mundo, a sociedade e as ações humanas: o “discurso literário significa discurso desequilibrado sobre a realidade. Nisto está o seu encanto, o seu drama e sua sorte maravilhosa” (BELLEMIN-NOËL, 1978, p. 12). Por sua vez, o cinema, mediante as imagens em movimento, também retrata o homem e sua relação com o meio; com suas imagens que representam as ideias que o cineasta tenta transmitir; o cinema, conforme Rivera (2008), assemelha-se aos sonhos, já que ambos são tentativas de representação das experiências do homem mediante a produção de imagens. Tanto no sonho, quanto no cinema, as imagens produzidas sempre possuem ideias e conteúdos nas suas entrelinhas (conteúdos latentes) que dizem algo além do conteúdo manifesto.

Sabendo disso, nesse momento iremos nos deter e aprofundar um pouco mais a nossa discussão a respeito dos diálogos possíveis entre a literatura, psicanálise e cinema, tendo como ponto de ligação a problematização das subjetividades, o quanto essas áreas do saber conseguem falar e descobrir algo a mais do sujeito.

2.1 LITERATURA E A PSICANÁLISE

Literatura e psicanálise possuem diálogos interdisciplinares desde o nascimento das discussões teóricas de Sigmund Freud, pois ele utilizava as narrativas literárias para exemplificar e ilustrar as suas descobertas. Lacan, para mostrar que o inconsciente é estruturado como a linguagem, também se deleita e fundamenta seus argumentos com as narrativas ficcionais (BRANDÃO, 1996, p. 09). Um exemplo claro da literatura no campo psicanalítico é o caso da tragédia grega antiga *Édipo Rei*, de Sófocles, utilizada para problematizar e exemplificar a teoria freudiana do Complexo de Édipo.

Ao recriar, com sua linguagem particular e que quebra suas normas impostas ideologicamente, conforme Culler (1999), é nítido que nos textos literários há problematizações sobre questões de identidade, sobre o sujeito e, mediante as ações dos personagens, são apresentadas diversas hipóteses sobre maneiras de se viver e enfrentar os acontecimentos:

a literatura narrativa especialmente seguiu os destinos dos personagens à medida que eles se definem e são definidos por diversas combinações do seu passado, pelas escolhas que fazem e pelas forças sociais que agem sobre eles. Os personagens *fazem* seu destino ou o *sofrem*? As histórias dão respostas diferentes e complexas (CULLER, 1999, p. 108-109, grifo do autor).

Por meio dos contos, mitos e lendas, muitas narrativas ficcionais fazem parte da grandiosa tradição oral, contam um pouco mais sobre o homem e, por isso, se tornaram sumo para a criação de epopeias, tragédias e também foram explorados em algumas narrativas romanescas. Segundo Bellemin-Noël (1978, p. 57), essas narrativas orais se encontram à margem da literatura canônica e são classificadas como constituintes do repertório antigo ou folclórico; além disso, foram postos em uma configuração fantasmática, em um tempo não muito definido e o grau poético não é tão esteticamente elaborado, são textos orais e, dessa maneira, não detêm significantes linguísticos exclusivos.

Em sua grande maioria, as narrativas possuem o esquema:

[...] luta de um herói contra forças hostis até o seu trinfo; depois, uma saída que pode ser tanto a apoteose (a morte por ter transgredido uma proibição, seguida da transfiguração ou metamorfose em pessoa divina), como o acesso à sexualidade genital (“Casaram e tiveram muitos filhos”) – esquema chamado *iniciático*, porque o encontramos em todos os rituais de passagem à idade adulta. Mas existe uma particularidade: a iniciação real ou ritual obriga o futuro adulto a imitar uma espécie de renascimento laborioso – conquistas ou ascese – durante o qual aprende a aceitar as renúncias que a realidade lhe irá impor; trata-se de uma instituição social que visa a integrar os membros do grupo numa normalidade (que às vezes é a de uma elite, mas isso não altera nada). Quanto às narrativas, sejam ou não dramatizadas e até mesmo representadas num palco, seu papel é apenas de encantamento; mesmo que o consciente deva tirar uma lição de experiência, as camadas profundas gozam ao realizar as fantasias evocadas (BELLEMIN-NOËL, 1978, p. 58).

Alguns desses textos ficcionais da tradição oral, como os mitos gregos, ao falarem sobre o homem e sua relação com o meio externo e interno – ilustram as ações humanas, permitiram a Freud demonstrar na prática e conceituar suas ideias a respeito da organização psíquica dos sujeitos. Alguns dos mais conhecidos conceitos da psicanálise freudiana são o complexo de Édipo e o Narcisismo e ambos se respaldam nos mitos de Édipo Rei e de Narciso, respectivamente. De acordo com Bellemin-Noel (1978), ao ser perguntado sobre os teóricos que lhe influenciaram no desenvolvimento das suas teorias, Freud apontou para a sua biblioteca onde estava repleta de obras da literatura universal.

Em *Trecho do Manuscrito N, anexo à carta a Fliess, de 31 de maio de 1987*, falando sobre Shakespeare, Freud afirma que “o mecanismo da criação poética é o mesmo das fantasias históricas” (FREUD, 1987/2017, p. 43); é, assim, por meio das fantasias que o homem consegue suportar e se proteger das consequências do ato de viver.

No texto *O Poeta e o Fantasiar* (1908), Freud ressalta que a capacidade criadora do escritor sempre foi vista como um mistério por todos, principalmente porque os escritos literários conseguem despertar emoções em quem lê. Falando sobre o ato criativo, o pai da psicanálise afirma que a atividade dos poetas se assemelha às brincadeiras das crianças: no ato de brincar, as crianças organizam o mundo de acordo com suas fantasias e investem alta carga de afeto, com isso, percebe-se que “o oposto da brincadeira não é a seriedade, mas a realidade” (FREUD, 1908/2017, p. 54); o poeta brinca com a realidade e com a linguagem, criando mundos de fantasias.

Com o passar dos tempos, a criança cresce, abandona as brincadeiras e segue seriamente as regras sociais impostas aos adultos: “alguém que está crescendo deixa de brincar, renunciando claramente ao ganho do prazer que a brincadeira lhe trazia” (FREUD, 1908/2017, p. 55). No entanto, uma vez experimentada a satisfação, se torna difícil, ao homem, renunciar os prazeres já conhecidos, assim, ao invés brincar, o adulto passa a fantasiar: “[...] constrói castelos no ar, cria o que chamamos de sonhos diurnos” (FREUD, 1908/2017, p. 55).

A brincadeira infantil é guiada pelo desejo manifesto de se tornar adulto e as crianças não se envergonham por isso. Os adultos, por sua vez, ao serem abraçados pelas leis e normas sociais, têm vergonha de alguns desejos - encontro com as regras da civilização -, pois socialmente esperam dele outra postura. Portanto, há um distanciamento entre seus desejos e a realidade sensível.

Isso acontece porque, segundo Freud, em *O mal-estar na civilização* (1930), o homem, para viver na civilização, abdicou de grande parte das suas satisfações, reprimindo os instintos da agressão e da libido sexual, isso acontece mediante a criação de regras sociais que necessitam ser cumpridas por todos. A moral e as regras do mundo externo são internalizadas e representadas, no psiquismo, pelo superego, o herdeiro do complexo de Édipo, o símbolo da lei paterna.

Ou seja, o homem abre mão de boa parte da sua felicidade (fruição livre de energias pulsionais) para viver em uma sociedade que lhe transmite segurança (FREUD, 1930/2010). Por não poder satisfazer-se por completo - descarregar todas as energias libidinais -, o homem fica triste, por isso, fantasia: “[...] quem é feliz não fantasia, apenas o insatisfeito. Desejos insatisfeitos são as forças impulsionadoras das fantasias, e toda fantasia individual é uma realização de desejo, uma correção da realidade insatisfatória” (FREUD, 1908/2017, p. 57).

Como o princípio do prazer é muitas vezes barrado pelo princípio da realidade, para satisfazer-se o sujeito direciona suas energias libidinais para atividades do seu cotidiano, redirecionando o foco, ou seja, realizando sublimações. Percebemos que a vida passa a ser

dolorosa, por isso, passamos a buscar gratificações substitutivas, como a arte: “as gratificações substitutivas, tal como a arte as oferece, são ilusões face à realidade, nem por isso menos eficazes psiquicamente, graças ao papel que tem a fantasia na vida mental” (FREUD, 1930/2010, p. 29).

Com a impossibilidade de ser sempre feliz, já que a satisfação das energias libidinais acontece sempre parcialmente, mediante a sublimação, surgem as fantasias, as músicas e a literatura, como nos relata Rodrigo S.M. em *A Hora da Estrela*: “então eu canto alto agudo uma melodia sincopada e estridente – é a minha própria dor, eu que carrego o mundo e há falta de felicidade” (LISPECTOR, 1998, p. 11). A partir disso, vemos que “Shakespeare tem razão ao igualar criação poética e delírio” (FREUD, 1987/2017, p. 43).

Ao suavizar os desejos secretos e colocá-los no papel permite, por intermédio do ato de ler, a identificação e a catarse: “o poeta suaviza o caráter do sonho diurno egoísta por meio de alterações e ocultamentos, e nos espicaça por meio de um ganho de prazer puramente formal, ou seja, estético, o qual ele nos oferece na exposição de suas fantasias” (FREUD, 1908/2017, p. 64). Essa suavização, ou melhor, a sublimação, consiste no desvio das metas instituídas, seguindo os caminhos sugeridos pela civilização: “a sublimação do instinto é um traço bastante saliente da evolução cultural, ela torna possível que atividades psíquicas mais elevadas, científicas, artísticas, ideológicas, tenham papel tão significativo na vida civilizada” (FREUD, 2010, p. 60).

Freud continua a falar sobre a sublimação como um dos mistérios que circundam a criação literária, no texto *Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci* (1910):

a observação da vida cotidiana das pessoas nos mostra que a maioria consegue direcionar parte considerável de suas forças pulsionais sexuais para sua atividade profissional. A pulsão sexual se presta de maneira muito especial a fornecer tais contribuições devido à sua capacidade de sublimação, ou seja, ela está em condições de, eventualmente, valorizar mais seu próximo objetivo em relação a outro e não trocá-lo por um objetivo sexual (FREUD, 1910/2017, p. 89).

Nesse mesmo texto, Freud se debruça nas obras e na vida de Leonardo da Vinci, ressaltando que algumas das lembranças de Leonardo, na verdade, tratam-se de fantasias, mostrando que no psiquismo as lembranças são transformadas em fantasmas, nisso, demonstra que as obras de Leonardo nascem de “[...] um profundo embate pulsional” (SOUZA, 2017, p. 327), portanto, as produções artísticas são sintomas. A partir disso, podemos inferir que os acontecimentos que são escritos por Rodrigo S.M. são suas lembranças e desejos sublimados e transformados em arte.

Além disso, segundo Freud (1910/2017), as obras de artes estão em uma dimensão do inacabado: a arte não consegue contemplar todas as energias libidinais, há algo que sobra e que falta; o inacabado e a incompletude podem advir da intenção do artista; o inacabado também pode se tratar de um sintoma, um obstáculo entre a obra e o artista. Dessa maneira, “podemos caracterizar a primeira possibilidade como da ordem do universal e do necessário, a segunda como obra de um estilo e a terceira como obra de um sintoma” (SOUSA, 2017, p. 327).

O poeta, então, é aquele que brinca com as palavras, bem como a criança com os brinquedos; além disso, é aquele sujeito sensível que consegue enxergar além do que aparentemente as coisas são. Conforme Rilke (2000), em *Cartas a um jovem poeta*, deve-se amar o ínfimo e confiar no que, aparentemente, parece pobre, porque dessa maneira, escrever se tornará mais fácil. Deve-se amar as suas perguntas, vivê-las e, sem perceber, as respostas fluirão e deverás vivê-las também: se faz necessário aceitar o que vier do íntimo. Por isso, o narrador clariceano, no seu discurso metalinguístico, nos diz: “Não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados” (LISPECTOR, 1998, p. 19).

Em *Transitoriedade* (1916), Freud relata sobre a sensibilidade dos poetas, que são capazes de entender a vida, conhecendo algo a mais da alma. Quando passeava com dois amigos, um taciturno e um poeta, todos de espíritos sensíveis, pelos campos, Freud diz que, em meio a tamanha beleza natural, o poeta permanecia perturbado por imaginar que tal beleza natural teria um fim, pois acabaria com o inverno: “perturbava-a a ideia de que no inverno ela desapareceria dali, assim como toda a beleza humana e tudo o que é belo e nobre que o homem criou e poderia criar. Até mesmo tudo o que ele amara a admirara parecia-lhe desvalorizado pelo destino determinante da transitoriedade” (FREUD, 1916/2017, p. 221). A partir disso, percebemos que a beleza é efêmera, abraçada, como nós, pela morte. Tanto a beleza, quanto o gozo, o prazer que arte promovem são instantes.

No filme *A Hora da Estrela*, Macabéa se envolve intimamente com Rodrigo S.M., e após o término abrupto do relacionamento, segue seus passos e, conseqüentemente, vivencia seu luto; Rodrigo S.M., se deparando com sua personagem caída no chão e sem vida, nos alerta sobre a importância de prosseguir, mesmo quando se perde algo e, portanto, vivencia o luto:

E agora – agora só me resta acender um cigarro e ir para casa. Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas – mas eu também?!
Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos.
Sim (LISPECTOR, 1998, p. 81).

Conforme Freud (1916/2017), o poeta ficava aflito, pois desejava que o belo fosse eterno; dessa maneira, sofria o luto antecipado, aprisionando o objeto, as imagens, na tentativa de eternizá-las. No entanto, é essa transitoriedade percebida pelo poeta, assumida positivamente por Freud, que intensificam o valor dos objetos e dos momentos. Com isso, sabendo da existência do fim, Freud ressalta a importância de saber lidar com a incompletude, com os acasos, com o luto: “Vemos apenas que a libido se prende apenas aos seus objetos e também não quer desistir dos perdidos, mesmo quando já preparou o substituto. Eis aí o luto” (FREUD, 1916/2017, 223). Percebemos que o esvaziamento da libido que fora antes direcionada ao objeto possível de satisfação, tornando-o em objeto de amor, é um processo doloroso, requer tempo, mas, “caso renunciemos a tudo que foi perdido, o próprio luto também enfraquece e então nossa libido torna-se novamente livre, pois ainda somos jovens e cheios de vida para substituir os objetos perdidos por novos objetos possíveis, preciosos ou mais preciosos ainda” (FREUD, 1916/2017, p. 224).

Em outros textos, Freud problematiza, além do ato criativo, a possibilidade das narrativas ficcionais possuírem fragmentos do inconsciente permitindo a identificação do leitor-espectador com a obra. Além disso, Freud, em alguns momentos, propôs colocar alguns artistas e personagens no divã, na tentativa de descobrir sintomas e também de justificar as suas hipóteses de pesquisa.

No ensaio, *O motivo da escolha dos cofrinhos* (1913), Freud discorre a respeito de algumas narrativas de Shakespeare, a saber *O mercador de Veneza* e *Rei Lear*, que lhe despertaram sentimentos, por isso fala sobre uma cena alegre e uma trágica.

Suas análises iniciam com *O mercador de Veneza*, peça teatral onde encontrou a cena alegre. Nessa narrativa nos deparamos com a indecisão e Bassânio em escolher, dentre três possibilidades (feitos de ouro, prata e bronze), um cofrinho e, assim, poder ser pretendente da bela e jovem Porcia. Na tentativa de construir sua interpretação sobre essa obra, Freud percorre por alguns mitos e contos ressaltando que nessas e outras narrativas (como o mito de Afrodite, de Psique, das Moiras, o conto de Cinderela) há, no centro estrutural, três elementos que necessitam a escolha de um deles: as escolhas demonstram as situações que o sujeito encarará no decorrer da sua vida.

A segunda cena, a trágica, do texto *Rei Lear*, problematiza a decisão do rei Lear em repartir o seu reino entre as filhas que mais lhe demonstrassem amor. Duas, Gorenil e Regan, se declaram abertamente, enquanto a mais nova, Cordélia, tem um amor silencioso. O rei, então, repudia Cordélia e reparte seu reino com as demais filhas. Dessa maneira, nos deparamos novamente com um homem de frente a três possibilidades de escolha.

Vale ressaltar que Lear é um rei que sabe da sua morte (a morte é a volta para o estado inorgânico) e o silêncio da sua filha mais nova o coloca de frente com esse terrível destino, pois, “silenciar é, no sonho, uma representação usual da morte” (FREUD, 1913/2017, p. 172). Vemos que Cordélia mantém os traços que circundam o inquietante, o estranho familiar (*Unheimliche*).

Freud salienta, com suas discussões, que nos textos literários normalmente há temas universais e fragmentos do inconsciente que quase sempre estiveram lá e, no ato de leitura, eles comovem o leitor, por haver um “reencontro” entre o texto e as suas experiências. Em vista disso, as narrativas são sobre as experiências humanas, nascem do incômodo, dos afetos, e na tentativa de nomear o inominável, visto que o artista projeta, na arte, de forma sublimada, seus conflitos psíquicos.

Confirmando a tese de que os conflitos psíquicos, principalmente, os conflitos originais advindos nas primeiras experiências de satisfação, permanecem no inconsciente, mas de maneira disfarçada, Freud, em *Uma lembrança de infância em “Poesia e Verdade”* (1917), faz uma leitura da obra autobiográfica de Goethe. Nesse texto, Freud apresenta alguns conteúdos sobre a infância do escritor e que, com o passar do tempo, ainda se fazem presente nas suas recordações. Essas lembranças, após associações, revelam aspectos psíquicos do sujeito.

Nas descrições presentes na autobiografia de Goethe, o que fora lembrado da sua infância seria um dos fatos mais significativos de todas as fases de sua vida. Essa importância deveria ter surgido por causa de alguma experiência do presente que fez ligações-associações inconscientes com momentos do passado. Em alguns dos relatos, Goethe diz que, em certo dia, quando criança, quebrou seus pratos de louças e os dos seus pais; esse ato, conforme Freud, escondem segredos da vida anímica. Para justificar as suas hipóteses, Freud apresenta algumas das suas experiências na clínica e comprova o ato de quebrar louças como uma ação simbólica, ao significar inconscientemente “vencer o intruso perturbador”; além disso, “a criança que quebrou a louça sabe bem que praticou uma má ação, que os adultos irão repreendê-la e se, por saber disso, ela não recua, então, provavelmente, se trata de satisfazer um rancor contra os pais; se quer mostrar isso de uma maneira ruim” (FREUD, 1917/2017, p. 266-267).

Essas lembranças, ao serem sublimadas e transformadas em escrita criativa, ganham caráter estético. Freud, em 1919, mergulhou no campo da estética, mas distanciando-se da concepção clássica de Belo, e escreveu sobre o estranho, *unheimlich*, o desconhecido que nos é colocado perante nossos olhos e nos incomoda. Em *O inquietante* (1919), Freud defende a tese que algo nos é estranho não porque é assustador ou desconhecido, mas por possuir algum traço familiar e o contato com esse significante promove o retorno do recaiado: “[...] é aquela

espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito tempo conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 1919/2017).

Para ilustrar, Freud utiliza o conto *O homem de areia*, de E.T.A Hoffmann. Nesse, há a história de Nathaniel que, enquanto criança, é atormentado pela mãe sobre a ideia da existência do homem de areia - um ser assustador que jogava areia nos olhos das crianças. Na tentativa de encontrar esse monstro, Nathaniel acaba associando-o com Coppelius, um advogado e amigo do seu pai – homem que frequentava sua casa e estava presente no momento da misteriosa morte do pai do garoto. Anos se passaram e Nathaniel, já noivo de Clara, conhece um ambulante chamado Giuseppe Coppola, vendedor de barômetro; o jovem sente-se estranho, porém decide comprar um binóculo ao senhor. Com esse objeto, o rapaz observa atentamente Olímpia, a qual estava apaixonado, que morava no apartamento do professor Spalanzani. Certo dia, observando Olímpia, percebe a existência de uma discussão entre o professor e Coppola e, consequentemente, Nathaniel descobre que a jovem é uma boneca (construída pelo professor e por Coppola) e, assim, enlouquece.

Anos depois, passeando com a noiva Clara e com o irmão dela, após reconquistá-la, sobe numa torre e, utilizando o binóculo, avista algo, enlouquece novamente e tenta jogar Clara da torre, porém ela é salva por seu irmão. Da multidão que está vendo tal acontecimento, surge Coppelius - na verdade também era o ótico Coppola - e, consequentemente, Nathaniel se joga no parapeito, pois ao avistar esse senhor, o “homem de areia”, entra em contato com estranho familiar e surta.

O familiar sintomático, devido ao recalque, se tornou alheio ao consciente; são lembranças recalçadas e reascendidas por acontecimentos e objetos do dia a dia que, de maneira inconsciente, remetem ao conteúdo recalcado. O estranho é inominável, mas aparece em fragmentos distorcidos no nosso cotidiano, na literatura, no teatro, no cinema: ele está entre o *eu* e o outro. Isso acontece porque o material do inconsciente é matéria prima da arte, consequentemente, o “belo” e o “feio” nascem da mesma semente, a diferença entre ambos consiste no disfarce, na fantasia que cada material inconsciente usará após o processo de sublimação.

A partir disso, constata-se que as experiências sensoriais promovidas pelo contato com a escrita literária advêm do contato do leitor com fragmentos inconscientes presentes no texto, e muitos deles correspondem a algo familiar. O escritor criativo sublima seus desejos e “nós adequamos nosso julgamento às condições dessa realidade fingida pelo poeta, e tratamos espíritos, almas e fantasmas como se fossem existências legítimas, tal como nós próprios na realidade material” (FREUD, 1919/2010, p. 277).

Por meio das fantasias e da sublimação, principalmente, como já discutimos, os poetas podem desviar nossos sentimentos, mediante a escrita, e orientá-los para outros caminhos, tão quanto o processo onírico, onde os desejos são apresentados, ao leitor-espectador, de maneira distorcida (conteúdo manifesto) e o inconsciente habita principalmente nas malhas dos sonhos, nas entrelinhas - o local do conteúdo latente. Assim, “por meio do estado de ânimo em que nos coloca, das expectativas que em nós suscita, ele pode desviar nossos processos afetivos de uma direção e orientá-los para outra, e pode frequentemente obter, do mesmo material, efeitos bem diversos” (FREUD, 1919/2010, p. 278-279).

Em *Dostoiévski e o parricídio* (1928), Freud afirma que o parricídio (ato de matar seu próprio pai) é o crime principal e originário do homem e, por sua vez, da humanidade. Para justificar a sua hipótese, se debruça na obra *Os irmãos Karamazov*, de Dostoiévski. Freud coloca o escritor, mediante sua obra literária, no divã e afirma que Dostoiévski é um escritor, neurótico, moralista e pecador.

Em *Os irmãos Karamazov*, Dostoiévski reduplica os seus conflitos psíquicos; no entanto, mesmo realizando sublimações, em seus atos criativos, ele nunca conseguiu se libertar do sentimento de culpa advindo da intenção edípica de querer matar seu pai, por isso suas narrativas possuem atos sádicos, personagens epiléticos e parricidas. Percebemos que escrever é um ato de desnudar, de sublimar os seus desejos mais secretos e, assim, o escritor se denuncia, como nos diz Rodrigo S.M.: “Desculpa-me mas vou continuar a falar de mim que sou meu desconhecido, e ao escrever me surpreendo um pouco pois descobri que tenho um destino. Quem já não se perguntou: sou um monstro ou isto é ser uma pessoa?” (LISPECTOR, 1998, p. 15).

Dostoiévski era muito bondoso com as pessoas e direcionava para si toda a raiva que sentia, realizando, assim, ações masoquistas:

Para o Eu, o sintoma de morte é satisfação de uma fantasia do desejo masculino e, ao mesmo tempo, satisfação masoquista; para o Supereu, satisfação pela punição, ou seja, satisfação masoquista. Ambos, Eu e Supereu, continuam representando esse papel do pai. No seu conjunto, a relação entre pessoa [*Person*] e objeto paterno na manutenção de seu conteúdo se transformou numa relação entre Eu e Supereu, uma nova encenação em um segundo palco (FREUD, 1928/2017, p. 294-295, grifo do autor).

Era epilético e sua doença, na verdade, era uma histeria grave; a epilepsia surgiu mediante os sintomas que já sentira, após a morte do seu pai, quando o escritor somente possuía 18 anos. Os ataques epiléticos eram punições inconscientes, tão quanto o seu vício pelo jogo: o

ato de perder promovia satisfação patológica, pois o criminoso deseja ser punido por causa dos seus desejos perversos.

Vemos a constante presença da arte, da literatura e dos artistas para o desenvolvimento da psicanálise freudiana. Freud, em seus escritos, sempre deixou claro o seu amor para com o trabalho artístico, para com o poeta – aquele ser que consegue ir além da palavra, das paisagens e que se entrega para os afetos. Na literatura, o homem consegue transpor suas energias pulsionais, realizar, mesmo que parcialmente, os seus desejos e, assim, falar e problematizar sobre as experiências humanas, as influências da cultura no desenvolvimento da subjetividade. Com seus estudos que tentam lidar com as abruptas e sutis perturbações do desempenho psíquico do sujeito, em 1930, Freud recebeu o Prêmio Goethe da cidade de Frankfurt, se tornando uma das poucas homenagens que o pai da psicanálise recebeu publicamente e enquanto estava vivo.

2.1.2 DESDOBRAMENTOS CONTEMPORÂNEOS

Após uma breve discussão a respeito de alguns textos freudianos que mantêm relações entre a psicanálise e a literatura, é nítido que o pai da psicanálise enriqueceu suas teorias com fragmentos literários. Além disso, seguiu a tendência crítica de colocar os personagens no divã e, a partir disso, sem haver a transferência entre o analisando e o analista, psicologizava os personagens e os escritores.

Conforme Bellemin-Noël (1978), alguns críticos-analistas preocupam-se com o autor das narrativas, tentando traçar, mediante as suas produções, a biografia, ou estudaram apenas “[...] os escritos literários, para circunscrever a originalidade subjacente de uma obra, relacionando-a com o princípio constituído pelo autor” (, p. 67). Alguns tendem a tentar “ouvir” os escritos literários, na busca de decifrá-los e de observar o trabalho do inconsciente que se faz presente-ausente no texto.

Essa tendência de buscar sintomas nos textos ficcionais começou a diminuir, principalmente com o surgimento dos estudos de Lacan. Ele propôs uma releitura dos conceitos freudianos, relacionando-os principalmente, de forma incisiva, com os estudos estruturalistas da linguagem. Em vista disso, os críticos-analistas se propuseram a ir mais além da busca de sintomas no texto, à medida que penetraram de forma profunda na linguagem, no seu limiar, porque ali está algo a mais sobre o sujeito. Com isso,

questões privilegiadas, como o sujeito e seu trajeto, sua posição na enunciação, o desejo e seus metonímicos caminhos, suas metáforas, seus encobrimentos, seu absurdo objeto que não existe, mas o faz mover-se, insistem nos textos literários (BRANDÃO, 1996, p. 10).

Segundo Brandão (1996, p. 12), é a partir da letra que os significantes se sustentam na cadeia simbólica e falam do homem e, agora, também falam sobre o texto literário. Mediante as pulsões repletas de energias libidinais, o texto literário é constituído por uma escrita que circula o vazio, na tentativa de nomear as sensações. A escrita literária nasce a partir do desejo, é constituída como se fosse seu objeto, tendo conhecimento da existência do impossível:

o desejo não tem porto definitivo, mas se ancora em provisórios objetos. A produção artística é um desses portos onde o impossível se torna possível, na materialidade mesma do discurso, com sua capacidade de evocar resíduos fônicos arcaicos que se ligam em redes e aí engendram efeitos de sentido (BRANDÃO, 1996, p. 18).

De acordo com Lacan (1988), *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*, a linguagem é composta apenas de significantes, uma vez que o significado não é fixo e desliza pela cadeia de significantes, pois a relação entre significante e significado está atrelada a determinados contextos sociais. Além disso, essa relação é arbitrária, e o significante não consegue abarcar todo o significado, sempre sobrar algo e necessitará de novos significantes e significados. Dessa maneira, deve-se libertar da ilusão de que “[...] o significante corresponde à função de representar o significado” (LACAN, 1988, p. 288).

Sendo assim, é na letra que o desejo começa a aflorar, sempre na tentativa de construir os seus objetos, ao passo que nunca se chegará ao objeto capaz de satisfazer completamente; os objetos sempre vão sendo substituídos e, conseqüentemente, ganhando novas aparências e formas. Com isso, entende-se que “a arte literária é talvez lugar onde o inconsciente se encena de forma privilegiada, pois ela se faz e se constitui no seio mesmo da linguagem” (BRANDÃO, 1996, p. 33).

O texto literário é sonho, devaneio e produto ideológico, porque nasce em uma cultura que, de certa maneira, direciona os olhares e grande parte das maneiras de sentir o mundo, graças ao trabalho da linguagem (BRANDÃO, 1996, p. 16). A literatura, por meio da palavra conotativa e dos recursos linguísticos-literários, permite ao leitor a construção de imagens mentais sobre o mundo literário que lhe é apresentado. Sendo palavra com seu caráter estético elevado, mediante a *mimese* - termo aristotélico que se refere à imitação - rasura a realidade, a recria e faz emergir a alma das ações humanas. Os escritores criativos reconfiguram a cadeia simbólica dos significantes, baseando-se em sua visão de mundo.

A irrealidade que permeia o mundo diegético sublimado nas páginas permite às excitações, normalmente penosas para a consciência, se tornem “aceitáveis” e fontes de prazer para o escritor e leitor (FREUD, 1908/2017). As narrativas que nascem “[...] sempre desejam fascinar ou seduzir, estabelecendo uma relação dual com o seu leitor, que acaba aceitando o pacto especular e o contrato de gozo” (BRANDÃO, 1996, p. 35). Escrever literatura, portanto, é preencher o vazio da folha e o vazio de dentro de si: preenche-se um vazio com o vazio.

A fantasia, que se encontra nas tessituras do texto, nasce, como já visto em *O poeta e o fantasiar* (1908), como o ato de brincar e torna a linguagem dupla, pois mimetiza a própria linguagem, os significantes desencadeiam novos significantes: “a folha branca mimetiza uma falta que será sempre saturada com os traços e as inscrições que constituem o ato da escritura: sua materialidade de texto” (BRANDÃO, 1996, p. 33).

A literatura, ao abraçar o desejo do sujeito e sua palavra, abraça o mundo, e seus enunciados. Conforme Brandão (1996, p. 29), cada texto é uma biblioteca, uma enciclopédia a ser desvendada e nesse ambiente articula-se saberes que nunca serão capturados, apenas chega-se ao seu limiar. Assim sendo, “ela – a biblioteca – é também metáfora do Universo, como quer Borges em sua biblioteca fantástica, a Biblioteca de Babel, onde as línguas se desentendem, onde os textos proliferam, onde os sujeitos se representam e a verdade sempre escapa” (BRANDÃO, 1996, p. 29).

Nesse ato de escrita, as energias libidinais preenchem as folhas em branco e a letra se torna um corpo sexualizado, o que permite, a cada olhar do leitor, despertar experiências de satisfação e novas viagens na interpretação. Os signos que se encontram no papel e materializam a escrita são convenções sociais, portanto, não preexistem, existem apenas à medida que o escritor lhe dá coerência, sendo influenciado pela cadeia simbólica a qual ele se encontra inserido - ao contexto social e ideológico. Com isso, o texto para de ser apenas mimese, “desiste de copiar o real, que inexistente além do signo. Desiste do signo enquanto unidade, enquanto verdade aquém do verbo, e chega ao significante” (BRANDÃO, 1996, p. 30). Dessa maneira, entende-se que a literatura, ao criar um lugar, por meio da imaginação, se propõe ser real e se torna uma armadilha, porque todas as narrativas serão construções que se fazem na linguagem (BRANDÃO, 1996, p. 34).

Analisando o poema *Cisne*, de Orides Fontela, Brandão (1996) afirma que tentar humanizar o pássaro, por meio da escrita do poema, é violenta-lo e desencadeia a sua morte; a tentativa de simbolizar provoca o nascimento do seu duplo⁶: tentar colocá-lo em um poema é

⁶ Brandão, ao falar do duplo, ressalta que não se trata do idêntico, porque “[...] a relação do imaginário literário não é de absoluta identidade com o psíquico. Esse se forja com uma matéria linguageira que também se torna

“[...] falar da estranha ausência de uma presença, esse impossível projeto. E aqui o texto dessimboliza, des-representa ou representa como significante, nu, sem significado, desprovido das penas aurificadas do cisne” (BRANDÃO, 1996, p. 31).

A problemática do duplo também é vista em *A Hora da Estrela*, quando o narrador, ao buscar palavras para escrever sobre uma nordestina que ele viu passar pela cidade, provoca o nascimento do seu duplo: Macabéa se torna a tentativa de representar a coisa, o objeto *a*. Logo, na escrita literária

[...] a palavra debruça-se sobre si mesma, destituída de seu projeto de recriar a coisa: ela se reinaugura na coisa, como objeto *a*. Aliás, nenhum outro saber há, para melhor dizer sobre a questão da representação na contemporaneidade, que a psicanálise lacaniana e sua teoria do significante (BRANDÃO, 1996, p. 31).

Ainda analisando o poema, segundo Brandão, o passo do cisne, ao invés de ser apenas poesia, é “[...] palavra que se faz cisne é” (BRANDÃO, 1996, p. 31), tão quanto Rodrigo S.M. e Macabéa. Eles são letras, corpo do escritor que tornou a coisa em poesia, por meio do estilo e da “metonímia do corpo, onde tudo pulsa e por onde tudo passa – e esse pulsar da letra no corpo torna o cine coisa poética” (BRANDÃO, 1996, p. 31). É no texto, então, que o próprio texto se revela e se realiza, nele o inconsciente se desliza, mergulha e emerge.

Analisando o poema *O elefante*, de Carlos Drummond de Andrade, Brandão (1996) afirma que o elefante é fruto de matéria onírica, “com sua diversa lógica, mas também, com sua eficácia, com poder de satisfação que se opera de forma simbólica no tesouro da linguagem, com seus sempre novos e imprevisíveis significantes” (1996, p. 41). Tão quanto o poema, o texto clariceano encena a concretude de Macabéa, ao passo que o narrador Rodrigo S.M. disserta sobre a criação dela e, assim, a personagem se torna, bem como na construção do elefante, “metáfora de um objeto de desejo, que se faz e se desfaz na sua incessante realização” (1996, p. 41).

Como pode ser visto, a literatura possui, em suas entrelinhas, conhecimentos universais sobre o homem e sobre os seus desejos. Freud, como magnífico leitor, foi tocado pelo poder da literatura e abraçou, permitindo caminhar de mãos dadas com ela, enquanto traçava os passos da psicanálise. Lacan, com sua releitura dos textos de Freud, principalmente com o olhar advindo dos estudos da linguagem, demonstrou que o inconsciente é estruturado como uma linguagem e nos atos de fala (enunciação) ele se revela.

antasia, num jogo que se realiza num mundo de vozes que se repetem, se invertem e se subvertem” (BRANDÃO, 1996, p. 33).

Propondo um novo olhar para com os significantes até então desconhecidos em um mundo todo organizado esteticamente, o leitor reavalia o seu presente e passado, ao fazer conexões com a realidade que agora está lhe sendo apresentada, também se deixa embalar pelas ações do livro e, assim, identifica-se com os personagens e até imita-os quando se deparam com situações reais que foram vivenciadas dialeticamente.

2.2 CINEMA E PSICANÁLISE

Para o escritor Ítalo Calvino, sendo uma arte representante de ideias - um todo organizado, principalmente por meio de imagens em movimentos e guiados por uma narratividade -, o cinema é o mundo. Ao contrário da vida que possui vários elementos amontoados, o cinema tem uma sintaxe, coerência no fluxo dessas imagens. Esse mundo aparentemente homogêneo e organizado se torna imagem-muro, um espelho opaco que camufla suas imperfeições ocultando suas falhas; as falhas que conseguem escapar e são captadas pelos espectadores automaticamente passam a ser consideradas coerentes naquele mundo diegético (RIVERA, 2008, p. 07-08).

Problematizando a vida e coloca-a em questão, a arte, de maneira sublime, “desperta no homem o que há nele de mais agudo e essencial, trazendo à tona, numa brecha fulgurante, o que faz dele um sujeito” (RIVERA, 2008, p. 09). A literatura e o cinema, unindo-se com a psicanálise, não são consideradas meras ilustrações da realidade sensível, são caminhos que trazem à tona o “bem e o mal” existentes em cada sujeito e os seus desejos mais secretos. Assim, metodologicamente não aplicando as teorias psicanalíticas às obras artísticas com o intuito de colocar personagens no divã, consideramos a união das três áreas do saber como caminhos propícios para buscar “[...] conhecimento sobre o homem nessas obras e, mais especificamente, com elas aprender sobre o sujeito e sua relação com a imagem” (RIVERA, 2008, p. 09-10).

Na arte, demonstrando e problematizando a realidade sensível que camufla os desejos mais profundos por meio do caráter estético, o prazer nasce a partir do contato com ilusões. Entrando no mundo artístico, o homem se afasta da sua vida social - muitas vezes regidas por regras que podam seus desejos e, conseqüentemente, ações - e mergulha no gozo da beleza do universo diegético, ou seja, a arte desencadeia uma “suave narcose”, anestesia o espectador. Por isso, provavelmente, conforme Rivera (2008), o próprio Freud, percebendo o efeito narcótico desencadeado pelo cinema, não se interessou pela sétima arte. Além disso, em suas obras, mesmo Freud, em alguns momentos, se propondo a realizar analogias entre o aparelho psíquico e os aparelhos ópticos, não discutiu teoricamente sobre o cinema.

2.2.1 FREUD E O CINEMA

A psicanálise e o cinema nasceram em momentos bem próximos: no ano de 1895, em Paris, no Salão do Grand Café de Paris, os irmãos Lumière realizaram a primeira projeção pública de imagens, por meio do cinematógrafo; nesse mesmo ano, Freud, em parceria com Breuer, publicou *Estudos sobre histeria*, apresentando ao público o método psicanalítico. No entanto,

É curioso que Freud jamais tenha se ocupado dessa nova arte, apesar de conceder lugar privilegiado em sua obra a analogias entre aparelhos ópticos e o aparelho psíquico. Em 1909, chegando aos Estados Unidos para proferir conferências na Universidade Clark, ele foi pela primeira vez ao cinema, em Nova York. Ernest Jones, um dos discípulos que o acompanhavam, relata a falta de entusiasmo do pai da psicanálise por essa nova diversão em contraste com a juvenil exaltação de seu colega Ferenczi (RIVERA, 2008, p. 11).

Freud possui o gosto bem peculiar e austero, tal fato justifica o seu amor pelos clássicos; além disso, sempre apreciou as obras de artes que permitiam compreender os efeitos que elas são capazes de provocar no sujeito. O fato do cinema ainda se encontrar, naquela época, em processo de construção e aperfeiçoamento intensivo, sem a descoberta da montagem e sem uma linguagem fortemente construída e articulada (os filmes eram constituídos mediante a colagem de planos gerais e, assim, não tinham um plano narrativo bem formulado e incisivo), pode explicar a “aparente desdém” (RIVERA, 2008, p. 12) de Freud a respeito do cinema.

Em 1924, com o intuito de realizar produções cinematográficas a respeito do amor, o produtor de Hollywood, Samuel Goldwin convida Freud para auxiliá-lo na construção dessas narrativas, porém, o pai da psicanálise recusou tal proposta. Em 1925, o presidente da Associação Internacional de Psicanálise (IPA), Karl Abraham, comunica a Freud a respeito de uma proposta de realizar um filme sobre a Psicanálise, sob a direção do produtor alemão Hans Neumann. Como argumento, o presidente da IPA afirmou que a construção do filme corresponderia a inserção da Psicanálise no espírito da época, um meio de divulgar as descobertas psicanalíticas e, além disso, a produção seria construída com auxílio dos discípulos de Freud. Segundo Freud, a proposta de Goldwin,

ao menos tinha o mérito de se ater “ao aspecto de nosso tema que permite perfeitamente uma apresentação plástica, a saber, o amor”. Já uma apresentação da teoria e da clínica psicanalíticas só poderia resultar em algo insípido. A outra cena não se deixaria mostrar – como poderia materializar-se num filme mudo a *talking cure*? (RIVERA, 2008, p. 24).

Tal produção cinematográfica não tem como objetivo apresentar e discutir a respeito das teorias psicanalíticas, já que não é um texto teórico, ela apresenta e problematiza o conflito entre o que está por trás (conteúdo latente) do que está aparentemente sendo revelado (conteúdo manifesto). O filme *Segredos de uma alma*, tendo como título original *Geheimnisse Einer Seele*, assumiu o desafio de tornar visível “[...] o conflito entre o que se revela e o que fica escondido” (RIVERA, 2008, p. 25), como no estudo dos sonhos.

Tendo sua estreia em Berlim, no dia 24 de março de 1926, o filme em preto e branco, mudo, com duração de 74min46s, foi produzido com roteiro aprovado pelo próprio Sigmund Freud e é considerado o primeiro diálogo palpável entre psicanálise e cinema. Na direção de Georg Wilhelm Pabst, roteiro de Hans Neumann, o elenco é formado por Hertha Von Walther, Ilka Grüning, Jack Trevor, Lili Damita, Pavel Pavlov, Renate Brausewetter, Ruth Weyher, e Werner Krauss.

Em *Segredos de uma alma* é narrado a estória de um homem, chamado Martin Fellman, que apresenta o medo por facas. Certo dia, atendendo ao pedido da sua esposa, ajusta o cabelo dela com auxílio de uma navalha, nesse instante, estabelece o contato entre o objeto cortante e a nuca da mulher; em outro momento, se apavora com a notícia de um assassinato na vizinhança causado por um corte de navalha. Além disso, é atormentado por sonhos, em um desses, presencia o assassinato ocorrido e se depara como ele sendo o assassino. Atormentado com fantasias e alucinações, procura o Dr. Orth e inicia o tratamento psicanalítico, como podemos observar no fotograma a seguir:



FIGURA 7: Personagens Martin Fellman e o Dr. Orth

FONTE: Filme *Segredos de uma alma* (1926)

O filme apresenta forte ligação com o caso clínico tratado por Freud em *O homem dos ratos* (1907). Vale ressaltar que a cena do crime não é mostrada aos telespectadores, é

trazida por um grito, dará, latejante, o tom de todo esse curioso filme. Há algo fundamental que não é mostrado, um umbigo, exatamente como no sonho. A edição corta como a navalha para inserir isto que permanece na Outra Cena, mas faz irrupção na cena cotidiana de Matias como uma janela abrindo-se subitamente, e que não lhe deixará em paz senão quando ele empreender o tratamento analítico que constitui toda a segunda parte do filme” (RIVERA, 2008, p. 26)

O filme, então, começa a problematizar o trauma, apresentando as relações entre imagem e palavra. Além disso, percebe-se que o estudo dos sonhos, exemplificados por Freud, coloca em questão um caminho fértil na busca pelo entendimento sobre o sujeito e demonstra a posição do *eu* perante a imagem (RIVEIRA, 2008, p. 28). No filme *A Hora da Estrela* percebemos constantemente a influência da imagem para a vida de Macabéa: as pessoas a julgam por sua imagem exterior; a jovem se olha no espelho na tentativa de se reconhecer, de se entender como um *eu*; para reforçar a subalternidade da personagem, a cineasta abusa das cores, dos figurinos, dos ângulos e enquadramentos – todos são imagens.

Segredo de uma alma, na tentativa de apresentar em imagens o sonho do personagem Matias, revela a condição do cinema, “a construção espacial que lhe é própria. E, com isso, a posição que estende ao sujeito: a de um descentramento em relação à imagem. Matias não é o senhor de seu próprio espaço onírico, nós não somos senhores do espaço fílmico” (RIVERA, 2008, p. 29).

Em meados do século XX, o cinema se solidificou como cultura de massa e passou a ser um dos meios mais utilizados para a disseminação de ideologias, por poder apresentar para as pessoas novas realidades “disfarçadas” e fantasiadas. Agora na segunda década do século XXI, o cinema é detentor de uma linguagem bem estruturada e passou a ser uma arte de massa capaz de atingir o maior número de pessoas, ao acompanhar gradativamente o processo de industrialização e os avanços tecnológicos. Dentre as artes, se tornou aquela possuidora de maior dimensão técnica, necessitando de vários equipamentos tecnológicos (como câmeras, microfones, iluminadores) e de vários profissionais para a sua produção.

Nos filmes, e também podemos citar aqui os programas e comerciais de tv (produtos audiovisuais), novas formas de “como viver” são apresentadas de maneira intensiva e reforçadas a todo momento, ao passo que dão privilégio a determinados valores (baseados na visão de mundo e nos interesses, principalmente, socioeconômicos da classe dominante) em

detrimento de outros. Dessa forma, nutre os desejos dos espectadores, seduzindo-os e direcionando-os para uma realidade paralela. A personagem Macabéa, por exemplo, acompanha as notícias e dicas de beleza na Rádio Relógio, coleciona na parede do seu quarto imagens de produtos de beleza e de atrizes que ela encontra em revistas, e Macabéa – que sonha em ser uma estrela de cinema – é fã da atriz, cantora e modelo norte-americana Marilyn Monroe.

O cinema passa a ser uma chaminé, já que por meio da identificação, o espectador realiza a catarse, e um mecanismo de propagação e manutenção de ideologias. Vale aqui ressaltar que, mediante os avanços dos estudos feministas, da teoria *queer* e também dos estudos de gênero, o cinema se tornou, nas últimas décadas, uma arte para o ativismo feminista, onde histórias das pessoas socialmente apagadas historicamente vão para as telas e são problematizadas. Sendo assim, torna-se de extrema importância o estudo da sétima arte, pois ele está diretamente relacionado às relações humanas, à construção de subjetividades, ou seja, ao desenvolvimento do sujeito.

2.2.2 DESDOBRAMENTOS CONTEMPORÂNEOS

Na tentativa de aproximar a psicanálise e o cinema, Dunker e Rodrigues, em *Cinema e psicanálise: a criação do desejo* (2015), afirma que na sessão de psicanálise o sujeito é impulsionado a falar o que lhe vem à mente (processo denominado de associação livre); com isso, os psicanalistas narram suas histórias, enfatizando fatos, retrocedendo-os e seguindo o caminho que lhe parece ser mais confortável. Essa etapa só é possível porque há aquele que fala (o psicanalista) e aquele que escuta (o psicanalista), por isso se pode afirmar que o processo de análise psicanalítica acontece de maneira cinematográfica, pois “entre analisante e psicanalista, há uma afinidade que não se refere apenas à recepção do filme, pronto e acabado, que nos fornece histórias e roteiros com os quais deciframos e lemos nossa subjetividade” (DUNKER; RODRIGUES, 2015, p. 14).

Para os autores, vendo um filme somos enlaçados por meio desse objeto estético e levados a ter uma nova experiência solitária, no escuro, e conseguimos “entrar no filme”. Nisso, apreciando o enredo e o trabalho dos diretores e das estrelas, esquecemos, por vezes, que o cinema é uma produção artística essencialmente coletiva (DUNKER; RODRIGUES, 2015).

Como já foi dito, a arte tem a capacidade de objetivar os sentimentos subjetivos, porque, por meio da pintura, da literatura, música e cinema, por exemplo, os sentimentos, sensações e emoções são sublimados, fantasiados e postos em uma outra estrutura linguística: mediante o pincel, surgem as telas; por meio do datilografar e escrever, nasce a literatura; escrever, encaixar

os ritmos e sons, promove o surgimento das canções que se tornam trilha sonora das nossas vidas; e com o olhar da câmera, nasce as imagens em movimento, a saber, os filmes. Assim, “qualquer arte ou dimensão na qual a palavra e a ficcionalidade estejam envolvidas na estrutura da situação é análoga da psicanálise” (DUNKER; RODRIGUES, 2015, p. 15), pois há uma analogia entre os nossos desejos e os fatos que ocorrem na nossa vida com o que acontece na construção e concretização das artes.

A arte sendo análoga e homóloga à psicanálise, os autores salientam que a analogia se refere há objetos que possuem origens diferentes, mas desempenham a mesma função; vale ressaltar que homólogos é quando nascem do mesmo embrião, no entanto, desempenham funções diferentes. Vemos então que o cinema e a psicanálise são análogos à medida que permitem aliviar as tensões, os sofrimentos, promovem identificação da narrativa com a vida do sujeito, contribuem para que ele experiencie situações dialeticamente, por meio da problematização dos conflitos humanos (internos e externos): assim, “quando Félix Guatarri disse que o cinema é o divã do pobre, ele estava fazendo uma relação de analogia” (DUNKER; RODRIGUES, 2015, p. 17). Também são homólogos por nascerem na mesma época e por deterem funções diferentes, já que a psicanálise não tem como um dos objetivos promover experiências estéticas, bem como o cinema não está para tratar os sintomas: “a homologia entre cinema e psicanálise baseia-se na afinidade entre operações em que elementos e relações semelhantes podem ser associados, considerando-se um terceiro campo de referência, a saber, a estrutura da prática” (DUNKER; RODRIGUES, 2015, p. 17).

E esta “estrutura da prática” entre cinema e psicanálise se assemelham por suas construções se darem por meio da linguagem, um trajeto diretamente influenciado por decisões, cortes, voltas ao passado, soluções de continuidade para edificarem o processo e significação; com isso, percebe-se que o cinema é “[...] arte do real e que a psicanálise é o tratamento do real pelo simbólico” (DUNKER; RODRIGUES, 2015, p. 17).

Os autores citam três analogias possíveis entre o cinema e a psicanálise, elas partem do filme concluído e, dessa maneira, consideram-no como “[...] uma experiência concluída, como o sonho, como o sistema de consumo de filmes, como os códigos cinematográficos” (DUNKER; RODRIGUES, 2015, p. 21).

Detalhadamente, dentre algumas analogias possíveis entre as duas áreas do saber, há a relação do cinema com os sonhos que, conforme Hugo Mauerhofer (*apud* DUNKER; RODRIGUES, 2015), as imagens em sucessões permitem a formação de uma “neurose artificial”, o contato de uma realidade que se assemelha com o real, mas ao mesmo tempo o sujeito sabe da não existência daquilo que está diante dos seus olhos, e como nos sonhos, as

alucinações se dão por meio da ausência da ação da censura (DUNKER; RODRIGUES, 2015, p. 18).

Uma segunda analogia possível surgiu com as teorias de Jean Baudry, já que para o autor “[...] o dispositivo cinematográfico reproduz o aparelho psíquico na fase do espelho” (DUNKER; RODRIGUES, 2015, p. 17). Ou seja, como na fase do espelho o sujeito se desenvolve com o contato com o Outro, assim, tomado a um modo de um espelho, o cinema, ao mostrar uma realidade individualizada (uma determinada visão a respeito de determinado assunto) se torna um meio de “[...] criação ideológica de individualizações” (DUNKER; RODRIGUES, 2015, p. 19). O modo de olhar a realidade e os caminhos escolhidos para contar a história que dali nasce transforma o cinema em um dispositivo de alienação.

A terceira analogia discutida brevemente baseia-se no modelo estrutural, nessa situação, “um filme pode ser lido como um sistema de significantes nos quais se reencontram suas articulações elementares de tipo metafórico e metonímico”, com isso, o cinema tem uma linguagem própria e traça seu próprio caminho, criando e utilizando seus próprios elementos construtivos (DUNKER; RODRIGUES, 2015, p. 19).

Entendemos que tanto nos sonhos, quanto no cinema, surge um ambiente enquanto potência de subjetivação com seus próprios elementos construtivos e, também, que propagam ideologias. É por meio do simbólico que as narrativas do cinema se estruturam, conforme Xavier (1984), e conseguem produzir uma nova realidade autônoma a ser apresentada aos espectadores, com personagens e suas problematizações, semelhante aos sonhos, transformando-se numa espécie de janela desencadeando devaneios conscientes – ressaltamos aqui a transparência da tela. Em vista disso, a partir da discussão realizada, seguiremos dialogando sobre cinema e sonhos, tratando-os como textos que falam algo a mais sobre o sujeito, não se detendo aos efeitos de sentir que provocam no espectador.

2.2.3 O CINEMA E O SONHO

Na metade do século XIX, as passagens vistas da janela do trem permitiram ao viajante a experiência de observar imagens em uma rápida sucessão e a moldura da janela promovia o enquadramento das imagens que eram exteriores ao meio de transporte. Tal experiência já era vivenciada por meio dos sonhos, uma vez que surgem sempre com grande impressão de realidade, apresentando ao sujeito imagens em movimento que podem ser observadas e vivenciadas (RIVERA, 2008, p. 19).

Em meio a ideias iluministas e cartesianas que apontavam incisivamente a racionalidade do homem, Freud publica, em 1900, *A interpretação dos sonhos* e demonstra a importância dos sonhos para o acesso aos conteúdos mais obscuros do sujeito. A partir desse momento, transformou significativamente a maneira de olharmos para os sonhos, demonstrando-o como uma realização alucinada e deformada, mediante principalmente a formação de imagens e dos desejos. Com um olhar lacaniano, percebemos, mediante os estudos dos sonhos, o quão o simbólico afeta o homem e todas as experiências do desejo surgem por causa dos efeitos do significante e do contato com o Outro.

Freud realiza profunda revisão bibliográfica a respeito do tema, mostrando como as outras ciências, como a medicina, e as áreas do saber, como a filosofia, e a credence popular enxergam os sonhos. Para o psicanalista, o sonho está ligado ao íntimo do homem e são desejos, mas o material onírico não segue os princípios éticos e morais do sonhador, por isso, são recobertos por fantasias (COSTA, 2006).

Com os estudos freudianos, um novo método para a interpretação dos sonhos surgiu, à medida que passaram a ser considerados produções do (in)consciente, realizações de desejos reprimidos e, assim, se tornaram chaves essenciais para o autoconhecimento do sujeito: os sonhos possuem conteúdos manifestos (a parte que conseguimos lembrar ao acordar) e conteúdos latentes (ideias presentes nas entrelinhas que, por conta do processo de defesa da psiquê, não se tornam acessíveis à consciência).

O material onírico, desta maneira, ao contrário da cultura milenar que nos apresenta como um acontecimento místico e de interpretação premonitória, para a psicanálise “[...] é uma representação dos desejos mais íntimos do sujeito, escondidos dele mesmo, porque conflituosos. O sonho, diz Freud, é uma realização disfarçada de um desejo inconsciente” (RIVERA, 2008, p. 20).

Para a interpretação dos sonhos, Freud propôs o método de associação livre e orientou aos seus pacientes a falarem tudo que viesse à sua mente - nesse momento é crucial que o analista não interrompa e que permita o analisando seguir a ordem do discurso do seu inconsciente (FREUD, 1900/2001). Refletindo sobre seu passado, por meio de um novo olhar, o analisando ressignifica as lembranças e os sintomas – ambos são, para a psicanálise lacaniana, linguagens, ou melhor, significantes.

Os sonhos pertencem à realidade psíquica e, dessa maneira, seguem as suas leis. As formações, os materiais e representações do sonho são o conjunto, a “outra cena”, o que distancia da realidade material que está no exterior, sob os nossos olhos e segue outras regras. Seguindo seus estudos, principalmente em *Além do princípio do prazer* (1920), o psicanalista

apresenta mais dois conceitos: *princípio de prazer* que ao seguir as leis do isso, corresponde às forças libidinais que necessitam de uma gratificação imediata, no intuito de evitar a dor; e o *princípio de realidade* que, seguindo as leis do ego e, assim, em diálogo com o mundo exterior, filtra as energias, situando-as nas regras sociais, com isso, algumas energias libidinais são recalçadas.

O desejo contido nos sonhos, supostamente acontecido na infância, necessariamente não aconteceu de maneira objetiva: ele diz respeito apenas a uma experiência de satisfação que foi realizada e “Freud propõe que esse signo se constrói numa primeira experiência de satisfação do bebê, na qual uma vivência da falta promove a evocação do seio materno, produzindo-se uma satisfação alucinatória” (COSTA, 2006, p. 16), esse signo ganha status de experiência. A partir desse momento, há sempre uma busca para atualizar esse signo, isso se deve à memória da satisfação, bem como à memória da falta decorrente “[...] da perda constituinte desse primeiro tempo da infância, Freud denominou esse primeiro tempo de *recalque originário*” (COSTA, 2006, p. 17, grifo da autora).

Na tentativa de substituir as relações primárias, ou melhor, o desejo da primeira satisfação, o homem passa a criar maneiras diversas de representar as pulsões (encontra-se objetos substitutos – representantes simbólicos) e se satisfazer. Algumas dessas formas são reproduzidas e, conseqüentemente, algumas maneiras de relações são mantidas (COSTA, 2006). Dessa maneira, considerar a realidade sensível como fruto dos mesmos elementos que os sonhos são constituídos significa que

do amplo espectro de estímulos que recebemos, registramos somente aqueles que temos condições de reconhecer, a partir das marcas deixadas por nossa experiência. É assim que também em nosso despertar construímos uma maneira de continuar sonhando (COSTA, 2006, p. 19)

Para que haja realidade sensível, é necessário a realidade psíquica, pois aí se constitui as fantasias, onde se realiza os desejos, resultantes do desejo infantil recalçado, portanto, dá consistência à realidade palpável (COSTA, 2006) e criamos a realidade material a partir dos sonhos, dos desejos, com isso, vemos que “para viver é preciso sonhar” (COSTA, 2006, p. 14). O desejo corresponde a uma força que impulsiona o sujeito ir em busca de algo e, ao “[...] permanecer *indestrutível*, como dizia Freud, irrealizado, representando o impossível” se torna a força motora da fantasia (COSTA, 2006, p. 15, grifo da autora). Vemos que o desejo, sempre ligado às energias pulsionais é uma volta aos traços mnêmicos de percepção para reencontrar os objetos de satisfação. Para Lacan, se torna o trabalho dos significantes que impulsiona passar a necessidade para a demanda, se torna o desejo do desejo do outro.

Ter o sonho como uma “via régia para o inconsciente” trouxe muitas repercussões para o campo das ciências e também para a arte. Os surrealistas tiveram a produção onírica como modelo: nas suas obras, muitos artistas empregavam o processo de *associação livre*. Assim, o sonho começa a ser visto como detentor de uma linguagem e de um todo articulado. Freud considerou o sonho como um texto detentor de *conteúdo manifesto* e *conteúdo latente*; assim, ele “[...] passa a ser um texto portador de uma mensagem não-explicitada que o autor liga à escrita hieroglífica ou mesmo chinesa” (COSTA, 2006, p. 24), porque, ao contrário da nossa escrita que não usamos imagens para representar os sons, nos sonhos há signos que surgem para substituir os desejos, por isso diz-se que o texto do material onírico possui escrita hieroglífica.

Dessa maneira, lendo um texto, na busca de interpretá-lo, deve-se decifrá-lo, porque as mensagens que há no sonho não são diretas:

seus elementos não têm correspondência imediata com aqueles da vida desperta. Assim, os personagens não correspondem exatamente aos mesmos de quando estamos acordados. O grande enigma para um psicanalista é poder reconhecer onde, no relato, está representado o sujeito. Ele não está necessariamente onde se imagina. Todos os elementos do sonho, em alguma medida, representam o sonhador. Também não é como imagem que o sonho vai ser trabalhado numa análise, mas sim como fala veiculada por aquele que sonhou (COSTA, 2006, p. 24-25).

Os sonhos, sendo considerados como textos, além de possuírem relação com a escrita criptográfica, como os hieroglíficos, a produção das imagens está inteiramente interligada aos processos de *condensação* e *deslocamento*, como Freud nos aponta em *A interpretação dos sonhos* (1900) e nos mostrando que os sonhos se assemelham aos psicóticos, sendo repletos de significações. Conforme Freud (1900/2001), o deslocamento refere-se à transferência de energias libidinais de uma representação muito carregada para outra, esse processo se torna um elemento fundamental da substituição e também está ligado de forma direta à estrutura de qualquer sintoma. Por sua vez, a condensação consiste na transferência de emoções, desejos, sentimentos de um grupo de ideias para uma só ideia, assim, diz respeito à representação que está ligada a várias cadeias associativas nascidas mediante o deslocamento.

Para Lacan, os sonhos são enigmas em imagens consideradas por meio do seu valor de significante, ou seja, “por aquilo que elas permitem soletrar do ‘provérbio’ proposto pelo enigma do sonho” (LACAN, 1988, p. 240). Se propondo a falar da linguagem dos sonhos, Lacan estabeleceu um paralelo entre ambos conceitos com a ideia de condensação e deslocamento de Freud, desenvolvendo-os sob a sua perspectiva dos significantes: assim, a condensação passa a se referir à *metáfora*, enquanto o deslocamento diz respeito à *metonímia*.

Os conceitos de metáfora e metonímia, do linguista Roman Jakobson, compuseram uma das mais significantes pesquisas realizadas sobre as afasias. Segundo Jorge (2008), Lacan estabeleceu um paralelo entre ambos com a ideia de condensação e deslocamento de Freud, desenvolvendo-os sob a sua perspectiva dos significantes. Para Jakobson, a linguagem se estrutura por meio da bipolaridade: *seleção* e *combinação*. A seleção indica que na língua, por intermédio da *similaridade*, uma palavra se combina com a outra, enquanto a combinação exemplifica que na língua as palavras demonstram relação de *contiguidade*. A metáfora refere-se à seleção e a metonímia à combinação estão presentes dos discursos do sujeito, tornando-se “como testemunhos incontornáveis do *caráter primordial do significante*” (DOR, 1989, p. 41).

A metáfora, consoante Dor (1989, p. 43), está no eixo paradigmático, diz respeito à *substituição significativa*, quando um signo, S1/s1 (significante/significado), associa-se a S2 como significado, passando sob a barra de significação, com isso, S1 é substituído por S2, “é a significação que resulta da associação originária de S1 à s1 que serve de significado ao término da construção metafórica” (p. 44); assim, o signo S1/s1 se metaforiza em significado de S2, enquanto s2 se afasta. Isto posto, percebe-se que o significante possui autonomia perante o significado:

na medida em que a metáfora mostra que os significados extraem sua coerência unicamente da rede dos significantes o caráter desta substituição significativa demonstra a autonomia do *significante em relação ao significado* e, por conseguinte, *a supremacia do significante* (DOR, 1989, p. 43, grifo do autor),

ou seja, “a supremacia do significante se traduz, portanto, eletivamente, por uma *dominação do sujeito pelo significante*, que o predetermina lá mesmo onde ele crê escapar a toda determinação de uma linguagem que ele pensa controlar” (DOR, 1989, p. 45, grifo do autor).

Já a metonímia, de acordo com Dor (1989, p. 46), significa a deslocação, mudança de nome em que “os dois termos podem, com efeito, estar ligados por uma relação de matéria a objeto ou de continente a conteúdo” (p. 46). Nesse processo, um objeto é nomeado por uma palavra distinta do termo que habitualmente lhe é atribuído, e “o significante ‘descartado’ não passa sob a barra de significação” (p. 47), permanecendo, dessa maneira, acima, uma vez que “[...] a manutenção da barra é, na metonímia, prova de uma resistência de significação” (DOR, 1989, p. 49). No signo S1/s1, por exemplo, S1 é substituído por S2, mas não ultrapassa a barreira de significação; S1 permanece em contiguidade/contato com S2 associando-se a s1, enquanto s2 é afastado, é momentaneamente expulso.

A partir da expressão “estar num divã”, conforme Dor (1989, p. 46-47), percebe-se que a palavra “divã” é utilizada no lugar de “análise”, há a troca da parte pelo todo, pois a frase “fazer análise” é deslocada e estabelecida conexão com “estar num divã”, mantendo relação de contiguidade como o significante anterior. Há a transferência de energias de uma representação para outra, até então, insignificante. Assim sendo, “a metonímia testemunha em favor da *autonomia dos significantes em relação à rede dos significados, que eles governam*, e, conseqüentemente, em favor da *supremacia do significante*” (DOR, 1989, p. 47, grifo do autor).

Desta maneira, as combinações dos significantes constroem a rede significante dos enunciados; a metáfora e a metonímia revestem essa rede permitindo que os conteúdos do inconsciente passem, de forma disfarçada, para o consciente. Nesse sentido, Lacan mostrou que a metáfora é abrangente para a sua teoria, pois “*todo uso da linguagem é metafórico*” (JORGE, 2008, p. 90, grifo do autor). A linguagem, portanto, é uma metáfora na medida que substitui uma falta, a falta originária, e a ordem simbólica impulsiona a linguagem a construir o sujeito.

Conforme Lacan (1999), em *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*, o sujeito, a todo momento, busca um “mais além”, no entanto, não consegue encontrar o objeto simbólico capaz de preencher a falta, já que a linguagem, pertencente ao campo simbólico, não consegue cobrir o objeto por inteiro, há algo que sempre falta. Nessa tentativa de encontrar os objetos de amor, o sujeito cria, fantasia, sonha, e constrói, assim, boa parte dos elementos que compõe a realidade externa, surge, assim, o Real.

A relação entre sujeito e imagem se dá de maneira distinta nos sonhos e no cinema: os sonhos se referem a “operações entre o visível e o dizível” (RIVERA, 2008, p. 21) e, além de imagens, sonhos são falas, são narrativas, assemelham-se às encenações do teatro grego:

deve ser considerado um material compósito de figuras e palavras, ele é pictograma, escrita pictórica, diz Freud, ele é rebus, charada que mescla elementos visuais a significantes. São as homofonias, os jogos entre significantes, as figuras de linguagem que fornecem seu modo mais típico de funcionamento (RIVERA, 2008, p. 21).

Os sonhos são vivenciados e lembrados por nós como as narrativas literárias e cinematográficas: há um enredo, mesmo não seguindo uma ordem estrutural clássica com início, meio e fim; há personagens realizando as ações e sofrendo as consequências delas; há o clímax; possui cores, luzes, espaço. Na narrativa pictórica, os personagens buscam realizar os seus desejos, surgem os obstáculos e, quando o sonhador não é interrompido, acontece o desfecho. Isto posto, para interpretar, tanto o filme, quanto os sonhos, se faz necessário mergulhar não em busca dos significados, mas à procura dos significantes; dessa forma, a

atenção às cores, luzes, formas, espaço, sentimentos, emoções, enunciados se tornam de grande importância como a compreensão da narrativa fílmica e onírica.

Os elementos que chamam atenção e que também, em um olhar rápido, tendem a se passarem por despercebido, são analisados mediante as associações do crítico (este que possui um olhar diferente para com o texto, não se trata apenas de um olhar virgem). O crítico “[...] associa forçosamente com aquilo que o constitui como sujeito, mas nem por isso associa de maneira gratuita: com suas fantasias sem cair no fantasioso” (BELLEMIN-NOËL, 1978, p. 86), é detentor de técnicas.

Tanto o cinema, quanto a literatura, como vimos em *O poeta e o fantasiar* (1908), são frutos dos desejos ocultos do sujeito que, para realizá-los e, conseqüentemente satisfazer às energias libidinais, fantasia e sublima-as; com isso, com essas artes, adquirimos a oportunidade de contar histórias, experiências, sensações, pois as narrativas ficcionais conseguem expressar o que os sonhos tentam mostrar e tentam dizer (FREUD, 1908/2017).

Em *Cartas a um jovem poeta*, em uma das cartas direcionadas a Kappus, Rilke afirma que o jovem, durante o processo de criação literária, está preso ao mundo exterior, com suas regras e normas, e o ato de escrever necessita a introspecção, aproximar-se da natureza, senti-la e também, nos escritos, relatar os seus afetos e experiências, como os sonhos: “relate suas mágoas e seus desejos, seus pensamentos passageiros, sua fé em qualquer beleza – relate tudo isto com íntima e humilde sinceridade. Utilize, para exprimir, as coisas de seu ambiente, *as imagens de seus sonhos* e os objetos de suas lembranças” (RILKE, 2000, p. 23, grifo meu).

Por meio das palavras de Freud e Rilke, como o ato de escrever consiste principalmente na sublimação dos afetos e experiências, percebemos que a literatura nos transporta para novos mundos por meio da palavra escrita com caráter estético. Por sua vez, o cinema, apresenta-nos as narrativas já em imagens prontas, pois esse campo artístico, torna-se palpável o que vivenciamos no nosso imaginário - isso se faz possível porque o cinema trabalha com imagens em movimento, com a montagem, enquadramento, atores e, principalmente, com efeitos especiais.

Assim, semelhante à arte, segundo Jean-François, a linguagem dos sonhos relaciona o discurso com o sensível, reconfigura a realidade, apresentando-a por uma nova perspectiva: o sonho e o cinema apresentam “[...] figurativamente pensamentos ou idéias abstratas” (RIVERA, 2008, p. 21). Mediante uma narrativa, o sonho é uma forma de tornar real o desejo, não busca satisfazê-lo de maneira absoluta e “tal realização de desejo delineia de forma privilegiada o campo do sujeito” (RIVERA, 2008).

Os sonhos, para Freud, são egoístas e “[...] nota que outro personagem do sonho pode esconder o próprio eu” e também “[...] põe em questão a posição do eu, assim como pode fazê-lo a imagem – e, em particular, a imagem cinematográfica” (RIVERA, 2008, p. 23). Assim, percebemos que no cinema, segundo Rivera (2008), sendo considerado uma janela para o mundo, as experiências são vivenciadas por meio da recepção, enquanto no sonho o sujeito vive as próprias experiências, praticam as ações: o sujeito apreende a realidade, a compreende por meio do enquadramento realizado pela fantasia, por sua vez, essas fantasias, junto a lembranças, são apresentadas aos sujeitos por meio de imagens, em sua maioria perturbadoras e que camuflam uma “outra cena” - algo que não está visivelmente à mostra.

Em vista disso, percebemos que o sonho se apresenta, no estado de vigília, ao sujeito, como uma sequência de imagens que são construídas mediante o processo de condensação e deslocamento, ou, na perspectiva lacaniana, metáfora e metonímia. A partir disso, as imagens passam a ser linguagens simbólicas, repletas de fantasias e desejos ocultos, cujos significados podem ser decifrados pelos sonhadores, mediante o processo de associação livre.

As imagens do cinema possuem semelhanças com os sonhos (realização de desejos) e o discurso do analisando se assemelha ao discurso, ritmo e tempo da narrativa. Por meio da linguagem fílmica e, ao possibilitar a clínica psicanalítica pensar e refletir de maneira crítica os seus conceitos e práticas, a psicanálise se mantém atualizada a respeito da cultura, da sociedade e da subjetividade. Além disso, percebemos que o cinema, pela via da representação, se aproxima dos sonhos e ambos dialogam com a literatura principalmente pela capacidade de narrar – contar história, lidar com a temporalidade.

Assim, vemos que nos sonhos e no cinema há processos de construção de imagens que tentam representar as experiências e desejos dos sujeitos (no cinema há as experiências coletiva, no sonho, há as experiências individuais). Em ambos os casos, as imagens estão em movimento e não representam necessariamente aquilo que aparentam representar, elas possuem conteúdos escondidos nas entrelinhas e isso poderá ser notado à medida que iremos mergulhar de forma incisiva e profunda na adaptação cinematográfica da obra *A Hora da Estrela*.

3 A PROBLEMÁTICA DO SUJEITO PSICANALÍTICO NO LIVRO E FILME *A HORA DA ESTRELA*

A linguagem tenta abraçar toda a existência humana, permite nomear as sensações e os objetos do mundo sensível, estabelecendo e fortalecendo redes entre os seres humanos e suas referências com o mundo. A linguagem, com seus signos e simbolismo, permite-nos criar objetos que nos remete a lembranças, a voltar para o passado, reescrever nossa história e até mesmo projetar um futuro não tão distante, pois ela já se faz presente em nossa existência, até mesmo antes de nascermos. Simbolicamente, a linguagem é substância da vida humana.

Falar sobre a linguagem implica falar sobre o sujeito, porque é ele que a movimenta, e também é por meio dela que ele se constrói; sendo assim, a linguagem transcende as finalidades da comunicação, deixando de ser um mero instrumento à medida que está ligada aos processos relativos ao desenvolvimento e à subjetivação na complexa relação que envolve a constituição do desejo a partir das referências por meio das quais atribuirá valores e sentidos às suas ações.

Semelhante à linguagem que está sempre em movimento, sendo usada por seus falantes, o conceito de sujeito não permaneceu estático durante o tempo. Na Idade Média, compreendida entre os séculos XI e XIV, a igreja detinha um poder incontestável e, com isso, Deus era considerado o centro do mundo, regendo, assim, o pensamento teocêntrico. No campo artístico, tinha a prosa, as quais giravam em torno de atos heroicos, com narrativas repletas de elementos religiosos; havia também os trovadores e seus poemas versavam em cantigas de amor, de amigo, de escárnio e maldizer. Esse movimento literário ficou conhecido como Trovadorismo.

Por volta do século XIV, momento regido por ideias espirituais, começaram a acontecer mudanças significativas na forma de ver o mundo, novas maneiras de pensar e, consequentemente, mudanças sociais (decadência do Feudalismo e surgimento dos burgueses), marcando um período de transição entre a Idade Média (Trovadorismo) e a Idade Moderna (Renascimento). Esse momento ficou conhecido como Humanismo.

No Humanismo, com o surgimento do comércio, expansão marítima e nascimento de pequenas indústrias, o poder da igreja passou a ser desconstruído, e a arte deteve-se a questionar a influência da religião na forma de expressão e de construção da sociedade. A visão teocêntrica deu lugar, pouco a pouco, ao antropocentrismo, e o homem passou a ser visto como o centro do universo e detentor e produtor de saberes e, consequentemente, responsável por seus atos. O teatro, principalmente por intermédio dos autos do português Gil Vicente, realizou críticas sociais, questionou o poder da religião, por meio de personagens caricatos e alegóricos, como em *O Auto da Barca do Inferno*.

Como Deus era causa e motivo de todas as realizações, não se pensava sobre o homem e sua autonomia. No entanto, ao romper, definitivamente, com o modo de pensar medieval, Descartes, em *O Discurso do Método* (1637), desenvolveu sua tese de que os sujeitos são responsáveis pelos seus próprios atos, pela fabricação do próprio predicado, livre e consciente.

Distanciando do Empirismo Clássico, no qual se acreditava o conhecimento sendo concebido e acessado por meio dos sentidos, com a corrente filosófica do Racionalismo, o francês René Descartes, entre os séculos XVI e XVII, revolucionou o pensamento da época (até então influenciado fortemente pela igreja) demonstrando a dúvida como um dos principais caminhos para se alcançar o conhecimento; dessa forma, conforme as suas ideias, em detrimento das experiências do mundo sensível, privilegiam-se a razão: o conhecimento pode ser encontrado no próprio pensar, porque o ato de pensar pressupõe a existência do ser pensante. Daí a famosa fórmula do cogito “penso, logo, existo”, da qual se tornou possível extrair a ideia de um sujeito possuidor de certezas, em função da consciência identificada no seu próprio ato de pensar: um sujeito que se define identificando-se às imagens refletidas no espelho dos seus pensamentos.

Segundo Descartes (2001), pensar garante a existência desse ser pensante, promovendo a configuração de uma identidade; surge, assim, a ideia do sujeito cartesiano e essa maneira de conceber o homem perdurou até o século XVIII.

No entanto, sabemos que tudo é mutável, tão quanto os conceitos, conseqüentemente, a ideia de o homem ser guiado unicamente pela razão (o sujeito cartesiano) foi posta em dúvida por alguns filósofos, entre eles Nietzsche e Schopenhauer. As discussões principalmente desses pensadores influenciaram incisivamente as descobertas de Freud, as obras literárias, os mitos e as artes plásticas.

Freud, mediante suas experiências clínicas com pacientes histéricas, identificou que muitos sintomas dos seus pacientes seriam de ordem sexual, correspondendo a sentimentos recalçados. Com isso, intensificou seus estudos e compreendeu que por trás das ações humanas há vontades que escapam à mente, e todas as experiências infantis ficam guardadas se tornando a raiz dos sintomas. Isso posto, com a chegada da Psicanálise, possuindo como marco inicial a publicação do livro *A Interpretação dos Sonhos* (1900), o homem passa a ser visto como um ser dividido: uma parte guiada pelo consciente; outra, pelo inconsciente – o inconsciente como substantivo, não mais apenas como adjetivo, descentraliza o “eu”, marcando de maneira incisiva a concepção e lugar do sujeito no âmbito da ciência moderna.

Continuando a discussão sobre o sujeito na teoria psicanalítica freudiana, sabe-se que a nossa psique busca sempre manter certo equilíbrio interno, maximizando o prazer em

detrimento do desprazer. O pensamento inicial psicanalítico contempla a psique e a personalidade, sendo estruturada por três instâncias que mantêm relação dinâmica: isso, eu e supereu. Segundo Freud, o isso se refere ao caótico, a fontes de energias das pulsões, é atemporal, é local dos impulsos selvagens e, por consequência, incompatíveis às leis da civilização, além disso, é guiado pelo *princípio de prazer*; o eu, desenvolvido a partir do isso, é mediador entre essa instância e a realidade sensível, operador das funções da racionalização e guiado pelo *princípio de realidade*; por fim, há o superego ou supereu, instância advinda das negociações entre o eu e o isso, fazendo emergir as normas, valores e tradições da civilização, constituindo uma instância punidora e severa.

As ações humanas, dessa maneira, são consideradas como resultado do “conflito” entre o consciente e inconsciente, sempre mediado pelas limitações e interdições que atuam nas defesas no “eu”; o homem é visto como aquele guiado por pulsões. A partir do descentramento no “eu” efetuado pela teoria freudiana com sua hipótese do inconsciente, o *eu* (ego) deixa de ocupar o posto central da estrutura psíquica, porque o homem é guiado por diversas forças internas.

Dessa maneira, percebemos que Descartes, com o seu questionamento recoberto de dúvidas hiperbólicas a respeito do sujeito, sua racionalidade e, conseqüentemente, os fundamentos do conhecimento (o *cogito* cartesiano), tornou-se um dos pilares do pensamento moderno e suscitou caminhos férteis para o surgimento e florescimento da psicanálise que corresponde ao “descentramento” (saída do centro) do sujeito – desestabiliza o lugar, até então, ocupado pelo um sujeito senhor da verdade e das certezas advindas pelas supostas clarezas do pensar. Contudo, Freud não reduz o “eu” a estados de consciência, pois como observa Joel Birman:

o discurso freudiano apresenta outra inflexão crucial, colocando no primeiro plano o conceito de pulsão. O que está em pauta agora são a crítica e os limites da representação. Com isso, o descentramento implica o deslocamento de formações psíquicas inseridas na representação (a consciência, o inconsciente e o eu), para aquilo que estaria em seu exterior (a pulsão). Nesse contexto, o discurso psicanalítico se contrapõe ao campo da filosofia da representação, na medida em que as representações e o sujeito são figurados como *destinos* das pulsões, e não *origem*. Enfim, o inconsciente e o sujeito do inconsciente são destinos privilegiados de pulsões originariamente caóticas e irrepresentáveis (BIRMAN, 1997, p. 36, grifo do autor).

Freud, em *Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade* (1905) e em *Pulsão e suas Vicissitudes* (1920), nos mostra que, diferentemente dos impulsos – o qual se refere aos comportamentos hereditários detentores de um objeto e objetivo específico e também diz respeito às necessidades fisiológicas, é o imediatismo primário –, as pulsões correspondem às

forças que possuem fonte, alvo e objeto. Lacan, sempre inserindo a linguagem em suas discussões, nos mostra que, mediante o impulso da fome, o bebê chora querendo saciar esse vazio e força sua mãe⁷ (o Outro materno) a dá-lhe um significante a essa necessidade, introduzindo, por conseguinte, a criança ao universo linguístico, saciando a fome e dando também carinho e ternura; numa relação narcísica, isso provoca o surgimento de uma imagem psíquica a qual o sujeito irá sempre tentar se aproximar, visto que, hipoteticamente, acredita na ideia do reencontro com o objeto perdido que promoverá a satisfação sexual absoluta. Esse objeto tanto buscado e nunca encontrado recebe o nome de *objeto a*⁸.

Vale ressaltar que nesse momento vemos a presença forte do desenvolvimento do desejo. Com algumas repetições de satisfação, a criança se torna capaz de diferenciar a imagem mnêmica do objeto real. Ao mesmo tempo, essa representação ganha status de objeto modelo para a busca de satisfação pulsional (DOR, 1989). O reaparecimento da vivência de satisfação atrelado à imagem representativa construída no aparelho psíquico chama-se desejo. Este “(...) *nasce de um reinvestimento psíquico de um traço mnésico de satisfação ligado à identificação de uma excitação pulsional*” (DOR, 1989, p. 141, grifo do autor). Logo, desejo é a procura de um caminho menor para descarregar as energias e atingir o prazer, “*é a este movimento que chamamos de desejo*; a reaparição da percepção é a realização do desejo, e o investimento total da percepção, a partir da excitação da necessidade, é o caminho mais curto em direção à realização de desejo” (DOR, 1989, p. 141, grifo do autor).

No Seminário 2, Lacan discute a respeito desse conceito e da falta:

O desejo, função central em toda experiência humana, é o desejo de nada que possa ser nomeado. É, ao mesmo tempo, este desejo que se acha na origem de qualquer espécie de animação. Se o ser fosse apenas o que é, não haveria nem sequer lugar para se falar dele. O ser se põe mesmo a existir em função mesmo desta falta. É em função desta falta, na experiência de desejo, que o ser chega a um sentimento de si em relação ao ser. É do encaço deste para-além, que não é nada, que ele volta ao sentimento de um ser consciente de si, que é apenas seu próprio reflexo no mundo das coisas. Pois, ele é o companheiro dos seres que estão aí diante dele, e que, com efeito, não sabem que são (LACAN, 1984, p. 281).

⁷ “a primeira relação de realidade desenha-se entre mãe e filho, e é aí que a criança experimenta as primeiras realidades de seu contato com o meio vivo” (LACAN, 1958/1999, p.186).

⁸ O objeto *a* não pertence à ordem da linguagem (ao simbólico), assim não é um significante. É o algo mais íntimo do sujeito e, paradoxalmente, está no exterior deste. Sua falta estrutura o inconsciente e corresponde a um furo no registro simbólico, é um objeto que está permanentemente em alteridade para o sujeito “[...] que ‘encontra’ no pequeno outro, seu semelhante, como aquilo do parceiro que lhe desperta o desejo e lhe dá prazer. E aquela parte do corpo do outro que o sujeito recorta para gozar na ‘relação sexual’ (termo que utilizo para diferenciar da relação sexual de complementariedade que não existe)” (QUINET, 2012, p. 33).

A pulsão busca satisfazer e o desejo se realizar e, como visto, a concepção freudiana do sonho consegue definir bem o que ele seria, pois, “o sonho é a realização de um desejo recalcado e a fantasia é a realização alucinatória do desejo em si” (ROUDINESCO, p. 146). A sua realização, então, ao contrário da necessidade que possui objetos de satisfação definidos, está unida a marcas mnêmicas, a lembranças.

Percebemos que a linguagem, desde o início da psicanálise, teve lugar de relevância inclusive Freud deu lugar de destaque à fala, no qual notamos principalmente nos tratamentos que se propôs analisar, priorizou a fala das históricas. A psicanálise opera por meio da linguagem e, como indicou, Lacan (1953-1998), “seus meios são os da fala, na medida em que ela confere um sentido às funções do indivíduo; seu campo é do discurso concreto, como campo da realidade transindividual do sujeito; suas operações são as da história, no que ela constitui a emergência da verdade no real” (p. 259). Ou seja, valoriza-se o vetor da singularidade da verdade correspondendo à verdade das experiências processadas subjetivamente por cada sujeito.

Em consonância com Freud, Lacan mostra-nos que, inicialmente, o *infans* (aquele que não fala) acredita estar ligado à sua mãe (ou representante dessa função), no entanto, para haver a constituição do sujeito, se faz necessário ocorrer um corte nessa relação. Este é estabelecido quando, na configuração edípica, surge um terceiro, a saber o pai (ou representante dessa função), assim, o bebê passa a perceber ser um outro e que está submetido às leis, rompendo as ilusões narcísicas.

Seguido pelo estágio do espelho, situado entre os seis a dezoito meses de idade, a criança se deparando com a imagem, sempre vinda do olhar do Outro, percebe um corpo ainda não dominado e surge tentativas de interpretar as imagens que a circulam, passando a construir o eu - um eu alienado aos desejos do Outro, um sujeito que se constitui sempre em relação àqueles que ocupam os lugares das referências estruturantes (LACAN, 1949/1998).

Sobre o Outro, entendemos que ao nascer já somos inseridos numa determinada comunidade, detentora de valores morais e éticos, abraçada por uma cultura e nomeados pelo outro. A mediação entre o *eu* e o mundo se dá por meio da linguagem, principalmente por intermédio de palavras enunciadas e que vão sendo interiorizadas, muitas vezes, como verdades, formando o inconsciente. Esse conjunto de determinantes exteriores ao nosso psiquismo é estruturado por meio do campo simbólico e constitui o grande Outro⁹:

⁹ “O grande Outro, em Lacan, se escreve com a inicial maiúscula e assim dispensa o adjetivo ‘grande’, pois já se sabe que se trata do Outro, que se distingue do (pequeno) outro” (QUINET, 2012, p. 21).

O grande Outro como discurso do inconsciente é um lugar. É o alhures onde o sujeito é mais pensado do que efetivamente pensa. É a alteridade do eu consciente. É o palco que, ao dormir, se ilumina para receber os personagens e as cenas dos sonhos. É de onde vêm as determinações simbólicas da história do sujeito. É o arquivo dos ditos de todos os outros que foram importantes para o sujeito em sua infância e até mesmo antes de ter nascido (QUINET, 2012, p. 21).

Lacan, propondo uma releitura das obras freudianas, teceu sobre a noção do sujeito e trouxe em seus estudos a questão da alteridade, demonstrando que a subjetividade nasce a partir do contato com o Outro: o ser humano é um ser social e seu desenvolvimento psicossocial interdepende do Outro; e por meio das nossas experiências, do contato com as diversas culturas e visões de mundo distintas, construímos e desenvolvemos a nossa identidade.

Essa identidade é resultado de todo um processo de afeto e experiências individuais, pois criam marcas psíquicas que moldam a forma pela qual agimos perante determinada situação. Quando ouvimos uma canção, assistimos a um filme, por exemplo, sempre relacionamos os fatos com os nossos arquivos de experiências, assim, todas as interpretações são singulares. Dessa forma, tão quanto a obra de arte, os sujeitos que entramos em contato no nosso dia a dia têm visões e ideias sobre quem sejam eles e quem provavelmente é o outro que está à sua volta, a partir das suas experiências (estas que incluem a participação do Outro). Lacan, detendo-se sobre os estudos a respeito do inconsciente, “[...] desfez a ilusão de totalidade, a pretensão de síntese e miragem da unidade do eu, mostrando que o eu é – antes de mais nada – outro” (QUINET, 2012, p. 08).

Há alguns conteúdos inconscientes que conseguem ultrapassar a barreira do recalque sob a forma de atos substitutivos, como as fantasias, os sonhos e os atos falhos, ou seja, por meio da linguagem. Em vista disso, o inconsciente está presente nos enunciados do sujeito; e por isso, entendemos que não há como conhecer, estudar e compreender o sujeito sem estudar a linguagem.

Por conseguinte, Lacan debruçou-se nos estudos do signo linguístico de Saussure e na metáfora e metonímia de Jakobson, para expandir seu arcabouço teórico em relação às formações do inconsciente e, conseqüentemente, à inscrição do sujeito na linguagem. Dessa maneira, Lacan mostrará que a linguagem funda a subjetividade e apresenta seu aforismo: “[...] o inconsciente é estruturado como uma linguagem” (LACAN, 1964/1985, p. 193).

Às teses saussurianas, Lacan promove algumas modificações, primeiramente demonstrando a supremacia do significante para com significado, seguindo a estrutura S/s, pois, por meio das suas investigações clínicas, detectou que o significado sempre está a deslizar sob os significantes: mesmo com o princípio de arbitrariedade, o significado não possui uma relação

fixa com o determinado significante; uma dada significação sempre irá fazer referência e remeter a outra significação. Isto posto, é o significante “[...] que governa no discurso do sujeito; ou mesmo que é ele que governa o próprio sujeito” (DOR, 1989, p. 42).

Para Lacan, as palavras não possuem um fim, uma significação inata; cada palavra remete a outra, é uma espécie de acervo de significantes que há dentro de cada uma. A cada olhar direcionado à palavra, surge um conceito e este não está colado nela como a pele está no corpo:

não há nenhuma língua existente, para a qual se coloque a questão de sua insuficiência em cobrir o campo do significado, sendo um efeito de sua existência como língua o responder ela a todas as necessidades desse campo. Se formos encerrar na linguagem a constituição do objeto, não poderemos deixar de aí constatar que ela somente se encontra ao nível do conceito, bem diferente de todo nominativo, e que a coisa, ao se reduzir evidentemente ao nome, se quebra no duplo raio divergente da causa onde ela se abrigou em nossa língua e do nada a que ela abandonou sua veste latina (rem) (LACAN, 1986, p. 228).

O conceito de inconsciente de Freud, dessa maneira, é reformulado por Lacan e, com isso, é trabalhada a ideia de sujeito do inconsciente. Em *A Instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud* (1988), Lacan disserta a respeito da linguagem na constituição da subjetividade; para o psicanalista, o bebê nasce e automaticamente é inserido em um mundo todo articulado, com culturas e modos de viver definidos, conseqüentemente, tudo que o bebê irá aprender será efeito e resposta a esse mundo exterior, ou seja, está alienado à essa estrutura que lhe antecede. O sujeito, assim, se torna efeito do significante, é a conseqüência da entrada do bebê no campo do simbólico; ele é preenchido pela letra, o “[...] suporte material que o discurso concreto empresta à linguagem” (LACAN, 1988, p. 225) – a materialização do significante; o sujeito e sua verdade se expressa e se funda na linguagem: “esse inconsciente não tem, ele mesmo, afinal, outra estrutura senão uma estrutura de linguagem” (LACAN, 1959-60, p. 45).

Lacan (1985), em sua releitura de Freud, também busca diferenciar o “eu” da ideia de sujeito do inconsciente. No *Seminário 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, utiliza duas palavras francesas que designam o pronome da primeira pessoa do singular, o “eu”, para marcar a diferença entre o eu (*moi*) e eu (*je*). Sendo uma construção imaginária e narcísica, o eu imaginário (*moi*) corresponde ao ego e permite ao sujeito refletir sobre suas ações e pensamentos, ou seja, um conjunto de certezas imaginárias e supostas ideias que possuímos ao nosso respeito; por sua vez, o eu (*je*) constituído simbolicamente, inclusive, compreendendo as interpelações advindas do sujeito do inconsciente.

Falando sobre a subjetividade – o lugar íntimo de cada pessoa e que, mediante às experiências socioculturais, marcas singulares são construídas –, Lacan, em *As psicoses: subjetivação e Nome-do-pai* (1955), desenvolve de forma mais profunda as dimensões que são substrato da subjetividade: o campo do imaginário, do simbólico e do real. Para o psicanalista, o Imaginário corresponde à imagem do eu (*moi*) desenvolvido por meio do contato com a imagem especular refletida, demonstrando que a sensação da completude e a unidade do corpo advém do Outro – a linguagem. O Simbólico refere-se ao campo da linguagem, dos signos linguísticos, ele estrutura e dispõe de meio (signos) para a significação. Por sua vez, o Real diz respeito ao que já existia antes do nascimento do bebê; o real é o inominável, por causa da incapacidade dos significantes em recobrir a *coisa* completamente. A união dos três RIS (Real – Imaginário – Simbólico) constitui o nó-borromeano onde se articulam, permitindo a estruturação da subjetividade humana.

Durante a análise clínica, que acontece a reconstrução da história do analisando por meio da associação livre, o sujeito percebe que, inicialmente, os seus enunciados resistem e se mostram fortemente como fruto do seu imaginário (eu), este constituído, principalmente, por meio do estágio do espelho: “nesse trabalho que faz de reconstruí-la *para um outro*, ele reencontra a alienação fundamental que o faz construí-la *como um outro*, e que sempre a destinou a lhe ser furtada *por um outro* (LACAN, 1953-1998, p. 251, grifo do autor).

O processo analítico, na clínica psicanalítica, se dá mediante o desvelar das narrativas do analisado, por meio da associação livre, e nele constata-se que o inconsciente (isso) se faz presente nos enunciados do sujeito (eu), visto que “o inconsciente é o capítulo de minha história que é marcado por um branco ou ocupado por uma mentira: é o capítulo censurado. Mas a verdade pode ser resgatada, na maioria das vezes, já está escrita em outro lugar” (LACAN, 1964/1985, p. 261). Posto isso, a língua – fala – possui marcas do sujeito, é por intermédio do ato de falar que se pode entrar em contato com a subjetividade: “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*, porque só a linguagem fundamenta na realidade, na *sua* realidade que é a do ser, o conceito de ‘ego’” (BENVENISTE, 1970, p. 282, grifo do autor).

Nas produções discursivas, os pronomes dêiticos dão materialidade ao sujeito e marcam-no como pessoa. Conforme Benveniste (1970), em cada ato de fala há o enunciatário (eu), que coloca a língua em movimento, e um enunciatário (tu), referindo-se a quem recebe a mensagem, e há alguém ou algo de quem se fala (ele). Ressalta-se que todo ato comunicativo tem o tema que é marcado pelo pronome *ele*, que, diferente de *eu* e *tu*, flexiona-se em gênero e número e pode ser uma pessoa, objetos concretos e abstratos, ou ideias, portanto, *ele* passa a

ser considerado uma “não-pessoa”: “a forma dita de terceira pessoa comporta realmente uma indicação de enunciado sobre alguém ou alguma coisa, mas não referida a uma ‘pessoa’ específica” (BENVENISTE, 1970, p. 250).

A partir dos fatos mencionados, entende-se que o sujeito do inconsciente se constitui pela linguagem, se revela no ato de fala, atualizando-se sempre. A linguagem, dessa maneira, justifica e redesenha, segundo Dunker (2018), o inconsciente descoberto por Freud, sendo o inconsciente a união dos efeitos de linguagem e, estando nas trocas linguísticas, se faz presente nos enunciados, distanciando-se, de certa forma, das ideias místicas que tratam o inconsciente como um baú de informações secretas – às vezes visto com olhares metafísicos.

Dessa forma, percebemos que o sujeito, na concepção lacaniana, é fruto de um vazio e um efeito do significante que está ligado a outro significante, ou seja, é o que um significante significa para outro significante; é a palavra que funda o nascimento do sujeito e o seu desejo, numa relação de alteridade, dependendo dinamicamente do Outro. As palavras enunciadas (materialidade da letra) carregam em si os limites da representação, a sua incompletude e, nos seus cortes e pequenos vazios, falam algo a mais sobre o enunciador. O sujeito cartesiano, aquele *eu* que pensa, distancia-se do sujeito barrado (\$) – um sujeito dividido atravessado pela linguagem – um efeito e produção dos significantes – o *eu* inconsciente que se revela na enunciação.

A importância da fala, esta via reveladora dos lugares que o sujeito ocupa por meio do discurso, consiste na busca de uma resposta que dê sentido à sua vida a partir das questões endereçadas ao outro (o analista, por exemplo, que é concebido como sujeito suposto saber), assim, o sujeito “[...] é mais falado do que fala” (LACAN, 1953-1998, p. 281). Dessa maneira, “o que está em jogo numa psicanálise é o advento, no sujeito, do pouco de realidade que esse desejo sustenta nele em relação aos conflitos simbólicos e as fixações imaginárias, como meio de harmonização destes [...]” (LACAN, 1953-1998, p. 281).

A partir da breve discussão sobre o sujeito na concepção psicanalítica freudolacanianana, iremos agora abordar a obra literária de Clarice Lispector, assim como a adaptação cinematográfica homônima, de Suzana Amaral, tendo em vista analisar a problemática do sujeito psicanalítico no que concerne à personagem Macabéa a partir das narrativas literária e fílmica.

3.1 A HORA DE MACABÉA E A PROBLEMÁTICA DO SUJEITO PSICANALÍTICO

Nesse momento, iremos nos deter a conhecer como cada um dos campos artísticos se articularam a fim de nos apresentar a personagem Macabéa, com suas características físicas e emocionais e como ela se relaciona com o meio onde vive. Para tanto, realizaremos, antes, uma breve discussão acerca dos aspectos metodológicos que permitem a realização dessa pesquisa.

Entende-se que o encontro entre o leitor-espectador e a palavra-imagem provoca identificação e estranhamento, pois os significantes do passado são revividos na tentativa de interpretar o presente. Assim, cabe ao leitor-analista, encontrando-se frente ao texto, “[...] muito mais reescrever o texto, marca-lo com seu olhar, reorganizá-lo e participar de sua autoria do que procurar uma pretensa verdade nas suas profundezas, como fazia a velha hermenêutica” (BRANDÃO, 1996, p. 27-28).

Entende-se que os significantes, dentro do campo da linguagem, representam sintomas, os desejos, os movimentos metafóricos e metonímicos, dessa maneira, no processo de análise psicanalítica é crucial olhar atentamente cada significante, não focando diretamente nos significados. Em Lacan, a análise pode ser feita debruçando-se sob os enunciados, esses que

[...] produzem uma certa forma de laço social, articulando-os à especificidade do fenômeno, suas determinações e seus efeitos subjetivos e intersubjetivos. Em Lacan, os laços sociais são laços discursivos; as relações de linguagem entre as pessoas definem as maneiras diferentes de distribuição de gozo. O discurso, um discurso sem palavras mas não sem linguagem, dá conta das relações intersubjetivas. Essas relações constituem-se a partir da circulação de certos elementos que, ao transitarem por diferentes lugares, produzem laços sociais específicos e promovem diferentes efeitos ou sintomas (ROSA, 2004, p. 338).

Dessa forma, após nossa caminhada no campo teórico-metodológico da literatura, cinema e psicanálise, realizaremos a análise da personagem Macabéa pertencente à obra clariceana e à adaptação cinematográfica de Suzana Amaral, na qual objetiva-se investigar os traços peculiares da noção de sujeito freud-lacaniano que podem estar evidenciados em Macabéa. Para tanto, as coletas dos dados serão realizadas por meio do fichamento do livro literário (texto escrito) e anotações do enredo do filme (texto verbal e imagético), seguido pela análise interpretativa dos enunciados e fotogramas (capturas de tela).

A análise, seguindo uma dedução, será guiada por determinadas categorias que nasceram mediante a discussão teórica sobre a noção de sujeito lacaniano em sua constituição. Iremos identificar quais aspectos do objeto empírico que são agrupáveis nas categorias: a linguagem; os significantes; o desejo; objeto a; Outro; estágio do espelho. Todo esse percurso possibilitará a construção de uma visão diferenciada para com as obras literárias e

cinematográficas, em especial, à produção literária de Clarice Lispector e ao filme de Suzana Amaral.

3.1.1 A LINGUAGEM NA CONSTRUÇÃO DO SUJEITO FICCIONAL MACABÉA

A história é apresentada ao leitor pelo narrador-personagem Rodrigo S.M., no entanto, antes de trazer a jovem para as páginas do livro, ele faz observações a respeito do processo de *criação literária*¹⁰. Rodrigo S.M., em vista disso, nos apresenta a complexidade e simplicidade que circunda o ato de escrever, de tentar captar as sensações e as imagens do pensamento por meio de significantes e dos conflitos que surgem ao se adequar para viver em sociedade e também ao lidar com a linguagem; o narrador coloca em questão as diversas possibilidades de se contar uma história¹¹: escrever, seguindo a perspectiva freudiana, é representar suas energias pulsionais, deslocando e condensando energias, é sublimação, ou, conforme a teoria lacaniana, consiste em selecionar significantes no campo simbólico, inscrevendo metáforas e metonímias. Em vista disso, Rodrigo S.M, na verdade Clarice Lispector, inicia sua obra inserindo-nos no mundo da linguagem, ao relembrar que

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas que o universo jamais começou (LISPECTOR, 1998, p. 11).

¹⁰ O poeta é o sujeito que brinca com as palavras e sublima os seus desejos, criando, por meio dos significantes, seus mundos de fantasias: “[...] castelos no ar, cria o que chamamos de sonhos diurnos” (FREUD, 1908/2017, p. 55); assim, consegue aproximar-se da felicidade e a ter seus desejos “aceitáveis” na realidade sensível. Percebemos, dessa maneira, que, por meio da escrita criativa, o adulto realiza parte dos seus desejos sem ser julgado pela sociedade – brinca com as palavras; a escrita surge como uma *salvação* devido à sublimação, ou seja, torna aceitável socialmente energias pulsionais *Eros* e *Todestrieb*, à medida que ameniza, reorienta-as a outros caminhos e objetivos: “a sublimação do instinto é um traço bastante saliente da evolução cultural, ela se torna possível que atividades psíquicas mais elevadas, científicas, artísticas, ideológicas, tenham papel tão significativo na vida civilizada” (FREUD, 2010, p. 60). Também a escrita acontece mediante as fantasias do escritor e dizem respeito às construções imaginárias que mediam o sujeito e o Real: “a fantasia é uma ação que se organiza seguindo os contornos do objeto pulsional pela qual o sujeito se precipita, foge para mais adiante. Assustado com a ocorrência, angustiado diante do enigma do desejo do Outro, o sujeito se restabelece com uma imagem que lhe vai servir de apoio. Pois, sendo a fantasia uma construção, não se pode construí-la do nada, são necessários materiais e modelo” (NASIO, 1980 p. 72).

¹¹ Enquanto Rodrigo S.M. continua a datilografar, nessa narrativa vemos, consoante Homem (2011), o confronto entre o vazio e o silêncio, caminhos onde a letra surge na tentativa de nomear, no âmbito do Real, o que pertence à ordem do imaginário, reorientando seus enunciados, sobretudo os sintomas: “por que escrevo? Antes de tudo porque capitei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz conteúdo. Escrevo portanto não por causa da nordestina mas por motivo grave de ‘força maior’, como se diz nos requerimentos oficiais, por ‘força de lei’” (LISPECTOR, 1998, p. 18), por isso, revela-nos “que não se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho” (LISPECTOR, 1998, p. 11).

Em consonância com as digressões a respeito sobre a escrita criativa, o narrador nos dá características peculiares da jovem. Assim, vemos que as letras, que materializam os enunciados, se deparando ao branco das páginas, vão compondo a personagem e nos mostrando uma mulher que só expira e inspira, perdida em meio a tantas informações que o Rio de Janeiro possui: “[...] vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando” (LISPECTOR, 1998, p. 23), a jovem “[...] mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém” (LISPECTOR, 1998, p. 13).

Além de sermos abraçados pelas elucubrações a respeito da criação literária, somos acompanhados, desde o início da novela, por efeitos sonoros, músicas, sobretudo pelo canto alto e agudo de “[...] uma melodia sincopada e estridente” (LISPECTOR, 1998, p. 11), seguido de um contínuo “[...] violino plangente tocado por um homem magro bem na esquina” (LISPECTOR, 1998, p. 24), visto que, nas palavras do narrador, “o violino é um aviso. Sei que quando eu morrer vou ouvir o violino do homem e pedirei música, música, música” (LISPECTOR, 1998, p. 82). No decorrer da trama, sentiremos a presença marcante de onomatopeias e outras construções musicais, como *Una Furtiva Lacrima* que se tornou, para Macabéa, uma das coisas mais belas que já ouvira em sua vida, principalmente “[...] porque, através da música, adivinhava que havia outros modos de sentir, havia existências mais delicadas e até com um certo luxo de alma” (LISPECTOR, 1998, p. 51). Por esse motivo, “a referência à música em Clarice Lispector atesta a busca impossível de uma voz para sempre perdida, de uma linguagem que seria equivalente ao canto perdido” (MARCOS, 2012, p. 199).

Com isso, Rodrigo S.M. nos pede uma escuta, atenta a cada significante, que nos deixe conduzir pela delicadeza do ritmo e sonoridade das palavras sem nos prender em conceitos pré-determinados e vamos pouco a pouco conhecendo uma mulher que “[...] era incompetente. Incompetente para a vida” (LISPECTOR, 1998, p. 24). Tão quanto o narrador, nós leitores, para se aproximar da singela e complexa personagem Macabéa, precisamos nos desnudar.

A história é construída por palavras que abraçam e apertam a Macabéa, ouve-a, penetram na sua mente e, depois, se distanciam: revelam amor, piedade, felicidade, sofrimento, ou seja, sentimentos ambivalentes e estruturantes que há no próprio modo como o narrador percebe Macabéa. Dessa maneira, o relato, ao passo que será pelo olhar do narrador, será frio, pois tem uma linha analítica carregada de leituras, de experiências de um sujeito ficcional letrado e masculino. Nas palavras, Rodrigo S.M. encontra uma maneira de confessar sua experiência de existir e suas impressões sobre a jovem que encontrou em uma das ruas do Rio

de Janeiro; as palavras revelam, conforme Homem (2012), a ausência de piedade por parte do narrador para com Macabéa.

Macabéa nasce, na narrativa literária, por meio dos significantes veiculados pelos enunciados de Rodrigo S.M.. Antes desses enunciados, ela era apenas mais uma na multidão, sua realidade apagada e perdida entre os prédios da grande capital carioca. No entanto, a partir do *sim*, esse mesmo significante que deu origem ao universo, deu o sopro de vida à personagem nordestina. Tão quanto a narrativa de Macabéa, Lacan anuncia o desenvolvimento do sujeito acometido pela linguagem por meio do Verbo que simboliza a vida: “no começo, era o Verbo” (LACAN, 2005, p. 77).

Macabéa surge, de maneira indiferenciada e estereotipada como “uma nordestina”, mas, no decorrer da sua narrativa, principalmente quando ocupa seu lugar de fala, ultrapassa os estereótipos comuns, por sempre, em suas singelas ações menos argilosas, passa a ser livre para conhecer e sentir o mundo mediante o contato com os objetos do seu dia a dia, como um simples parafuso ate o passear no parque e na estação do metrô. Antes das palavras do narrador, Macabéa era “[...] como uma cadela vadia era teleguiada exclusivamente por si mesma. Pois reduzira-se a si” (LISPECTOR, 1998, p. 18).

A história, então, por causa das palavras de Rodrigo S.M., se torna uma *fotografia* muda: a captura de determinado momento da vida de alguém que se eternizará, por meio da imagem; é o enquadramento de realidades e afetos: reflete o contraste de mundos, de ideias e de oportunidades. Além disso, a imagem se comunica por meio de significantes imagéticos e torna-se universal, não necessitando conhecimentos de uma determinada língua para impulsionar o nascimento de interpretações; a fotografia é um significante, isto é, a letra.

Antes de inserir completamente a jovem na narrativa e passar-lhe o direito ao grito, o narrador alerta o leitor, informando que necessita “[...] tirar vários retratos dessa alagoana” (LISPECTOR, 1998, p. 39) – tenta salvá-la em imagens – para, assim, falar de detalhes com mais propriedade, observá-la de perto, analisá-la e poder representá-la por meio de palavras. Aproximando-se da jovem, percebe que – em suas palavras – “a moça é uma verdade da qual eu não queria saber” (LISPECTOR, 1998, p. 39); ainda na tentativa de guardá-la em imagens, retira outros retratos e nos informa que Macabéa nunca ganhou presentes e nem teve momentos positivos de surpresa.

Temos uma imagem com objetos estáticos e em silêncio, indicando a impossibilidade da representação. A fotografia é composta por traços, texturas, manifestando o corpo e não se movimenta; é um duplo que não enuncia, necessitando de um *tu* para lhe dá os significados, da mesma maneira que Macabéa requer um Outro para poder ser ouvida, por isso, no livro, precisa

de um alguém que escreva a sua história e lhe tire fotografias. Desse modo, nas narrativas artísticas, “receptor e escritor não mais têm papéis estanques e separados, à maneira cartesiana, mas operam a partir de uma instabilidade que mina ou, ao menos, atenua os lugares de sujeito e objeto, autor e leitor” (HOMEM, 2012, p. 114).

Notamos a presente alusão às palavras e sua capacidade de criação, às músicas as quais seu substrato eram “[...] a sua única vibração” (LISPECTOR, 1998, p. 51), e a imagem pela qual a jovem sempre é previamente julgada, bem como, alienada. Tais fatos, nessa e em diversas narrativas clariceanas, constroem, conforme Marcos (2012), uma mesma ideia da arte: “que a música seja essa linguagem sem palavras, que a pintura seja livre de toda figura e que a escrita seja a mais próxima possível do balbucio, da respiração, do sopro” (2012, p. 199).

A partir das características que Macabéa passa a receber, notamos o narrador construindo sua narrativa, que é de ouvido, mediante a busca de palavras para nomear “exatamente” as suas sensações, no entanto, os significantes apenas se aproximam do que ele tenta nomear, sendo necessário mais novas palavras e outras e outras. Destarte, o texto é lapidado, atualizando sempre aquele que escreve (*eu*), aquele alguém/algo de quem se fala/escreve (*ele*), e o processo de comunicação também evoca um *tu*, aquele que lê e, no *processo de leitura*¹², realiza um pacto com o texto, se propondo a dar significados à cadeia simbólica presente naquelas páginas.

Na narrativa literária, inicia com a narração em primeira pessoa, quando Rodrigo S.M. fala sobre o fazer literário e, à medida que Macabéa vai surgindo, o ato narrativo passa para a terceira pessoa do singular, mostrando-nos um narrador onisciente que conhece a vida, os sentimentos e o passado da jovem. Cabe ressaltar que, conforme Homem (2012), o narrador Rodrigo S.M., mediante o mecanismo do espelhamento, nas instâncias narrativas, fala de si ao falar sobre Macabéa e, “poderíamos sugerir que também a ‘autora Clarice Lispector’, tal como enunciado no prologo da obra, completa esse reflexo infinito, escrevendo-se também a si mesma” (HOMEM, 2012, p. 128). Com isso, o narrador se torna um autor ficcional e, de

¹² Segundo Iser (1996), os textos têm lacunas, “vazios”, e durante a leitura, o sujeito é impulsionado pelas palavras a fazer associações para atribuir significados a esses espaços: “ texto literário se origina da reação de um autor ao mundo e ganha o caráter de acontecimento à medida que traz uma perspectiva para o mundo presente que não está nele contida. Mesmo quando um texto literário não faz copiar o mundo presente, sua repetição no texto já o altera, pois repetir a realidade a partir de um ponto de vista já é excedê-la. Em princípio, a reação do autor ao mundo, que se manifesta no texto, rompe as imagens dominantes do mundo real, os sistemas sociais e de sentido, as interpretações e as estruturas. Por isso, cada texto literário comporta-se seletivamente quanto ao mundo dado, no interior do qual ele surge e que forma sua realidade de referência” (ISER, 1996, p. 11).

maneira especular, Macabéa se torna duplamente personagem, já que é criação de Clarice Lispector e também de Rodrigo S.M..

Narrando sobre uma personagem tão alienada de si própria, Rodrigo S.M. mergulha em um paroxismo, impulsionando-o a denunciar o cerne da alienação e de incompreensão habitante em todos os indivíduos: “retorna, assim, a eterna pergunta sobre o ser e sua ‘essência’, *Das Ding*, sempre almejada, mas jamais alcançada – nem pela literatura que busca ‘representar’ o ser, nem pelo sujeito que ‘se busca’ no infindável circuito do desejo” (HOMEM, 2012, p. 134, grifo da autora).

Já no caso da adaptação fílmica, por sua vez, o narrador Rodrigo está ausente e somos colocados diante, de forma incisiva, da personagem Macabéa. No entanto, precedendo o surgimento da personagem, nos deparamos com o escritório da firma onde a nordestina trabalha como datilógrafa e somos surpreendidos, em primeiro plano, com um gato se alimentando no chão. Na sequência, com um *travelling*, vagarosamente, vamos do gato até Macabéa que se encontra datilografando:



FIGURA 8: A metáfora do gato

FONTE: AMARAL, Suzana. **A Hora da Estrela**. 1985. BRASIL Filme. Cor. 135min.

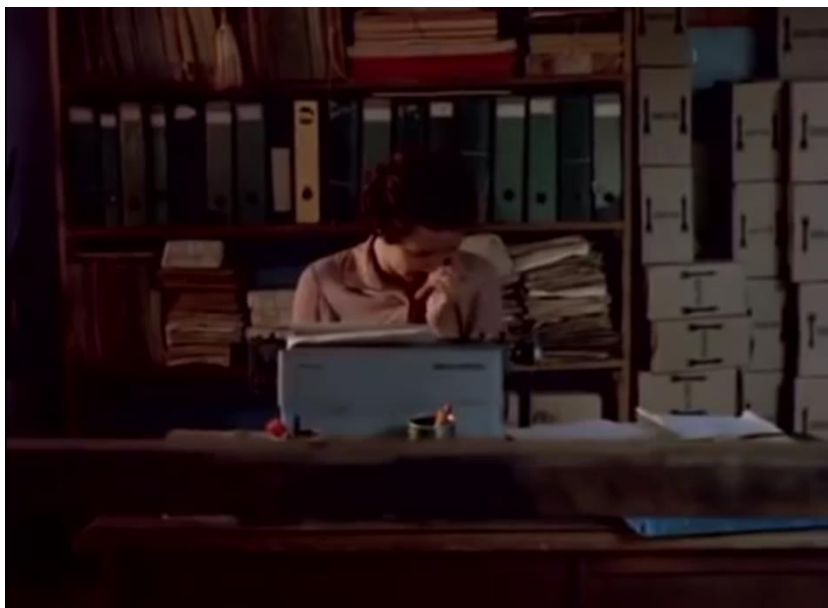


FIGURA 9: Macabéa em seu ambiente de trabalho

FONTE: AMARAL, Suzana. **A Hora da Estrela**. 1985. BRASIL Filme. Cor. 135min.

Nessa cena e sequência, a qual corresponde os fotogramas 8 e 9, percebemos a comparação implícita de Macabéa com o gato, realçando a animalidade da personagem. Não sabendo se expressar de forma clara e precisa, limpa seu nariz na gola da blusa, funga e, sem manifestar fortes emoções em seu rosto, desce as escadas para entregar ao seu chefe os documentos que lhe foram solicitados; é como se ela apenas seguisse os seus impulsos em detrimento das regras sociais as quais fora inserida desde seu nascimento. No livro, Rodrigo S.M. ressalta tais ações: “assoava o nariz na barra da combinação. Não tinha aquela coisa delicada que se chama encanto. Só eu a vejo encantadora. Só eu, seu autor, a amo” (LISPECTOR, 1998, p. 27).

Segundo Birman (2016), a civilização tenta domesticar o sujeito, inibindo e recalçando seus impulsos relativos às tendências das satisfações imediatas. Porém, a intensidade da civilização adoece os sujeitos: a sociedade, por meio das normas e regras, sempre tenta esconder e negar a incivilidade do homem, ou seja, o seu lado animal, referente ao plano das necessidades da espécie humana; Macabéa, por sua vez, manifesta, sem refletir conscientemente, esse lado que sempre é recalçado mediante as forças da civilização.

Vale ressaltar que Freud (2010), em *O Mal-estar da Civilização*, nos explicará sobre a felicidade e sua relação com a sociedade. Segundo o austríaco, a felicidade se refere à satisfação plena das pulsões sexuais, no entanto, algumas pulsões, para serem descarregadas totalmente, necessitam de atos e/ou objetos que, conforme a cultura e moral da civilização, são proibidos. Por isso, algumas excitações serão sempre recalçadas e, conseqüentemente, a descarga total das energias não irá acontecer; destarte, a felicidade plena nunca será alcançada. Isso acontece

porque o sujeito é composto por sentimentos ambivalentes – pulsões de vida (*Eros*) e pulsões de morte (*todestrieb*), conforme as regras sociais – e, para se viver em sociedade, certas tendências do imediatismo primário precisam ser inibidas: o sujeito, dessa maneira, “é escravo de um impulso que o impele para um prazer cuja natureza é, ao mesmo tempo, paradoxal, pois em nada se confunde com o bom ou o agradável” (BAUMAN; DESSAL, 2017, p. 21).

Dessa forma, Macabéa, em alguns momentos, nas duas narrativas, foge das regras da civilização que castram as satisfações imediatas dos humanos e, por conseguinte, oferecem objetos substitutos de satisfação que se enquadram em suas regras morais que dão sustentação à cultura – como veremos ao discutir sobre a influência do Outro no desenvolvimento da subjetividade. Macabéa revela o que há de mais primitivo em cada sujeito e que buscamos (e somos conduzidos para tanto), por inúmeros motivos, esconder.

Macabéa, nos primeiros minutos da película, está concentrada e comendo seu cachorro-quente, uma das suas comidas preferidas, de uma maneira que a faz ficar suja, manchando todos os documentos, realçando seu aspecto primitivo. Conforme Aragão (2009), essa falta de higiene a aproxima do animalesco e essa característica será encontrada em outras sequências do filme, por exemplo, ao se alimentar, no quarto da pensão, enquanto está urinando em um penico. Com isso, vemos que, “embora inserida em um ambiente urbano e industrializado, não consegue identificar-se com esse contexto, nem experienciar a reflexividade, o que possibilitaria rever seus comportamentos e adotá-los de acordo com as convenções do contexto social em que vivia” (ARAGÃO, 2009, p. 118).

Além da invisibilidade da jovem e da comparação feita entre ela e o felino, na adaptação cinematográfica, o escritório não tem iluminação adequada, como pode ser visto no fotograma 9, para a realização das tarefas. Em um plano médio, percebemos a personagem mergulhada na quase ausência de iluminação do escritório (fotograma 9).

O figurino da personagem nos chama atenção por possuir uma paleta de cores opacas, sempre de tons marrons, acinzentados, fazendo-a ficar invisível, reforçando a ideia de “feia” e, aliando-se à sua postura cabisbaixa, camufla-a ao ambiente onde está inserida:

Fica evidente observar que Macabéa se confunde com a escuridão da pensão onde vive, com o cinza da estação do metrô por onde passa todos os dias (inclusive aos domingos), com a poluição das ruas por onde anda e com a chuva que cai durante os encontros com Olímpico. É o “tal do mimetismo” cujo significado ela tenta descobrir (e cujo sentido é tão pertinente na obra clariceana) (ARAGÃO, 2009, p. 108).

Segundo o narrador e os padrões de beleza – que tentam unificar um modelo e excluir as diferenças – ditado principalmente pelas indústrias de cosméticos (pautados, em sua grande

maioria, pelos padrões europeus), Macabéa é feia: “a sua cara é **estreita** e **amarela** como se ela já tivesse morrido. E talvez tenha (LISPECTOR, 1998, p. 24, grifo meu), “[...] era tão **jovem** e já com **ferrugem**” (p. 25, grifo meu), “ela era um pouco **encardida** pois raramente se lavava” (p. 27, grifo meu) – estas são as características ressaltadas pelo narrador, este Outro que descrevendo traços e aspectos que ajudam ao leitor imaginar a composição do caráter pelos elementos que figuram na composição da identidade da personagem.

Vale ressaltar que, conforme Santos (2019), além de algumas figuras de linguagem, como a metáfora e a comparação que são utilizadas para relacionar Macabéa ao animalesco, nesse texto o narrador utiliza constantemente os adjetivos para caracterizar fisicamente a personagem, como pode ser visto nas palavras destacadas no trecho acima, auxiliando na construção de imagens mentais da nordestina.

A partir dos fatos mencionados, vemos que a história inicia com o significante *sim*, uma das marcas do discurso da criação do universo, a qual remete ao sim do criador onipotente e onipresente. Esse *sim* surge, no filme, por meio das imagens em movimento (significantes da narrativa imagética) e com os próprios passos da jovem nordestina, que agora se torna a responsável por contar a sua própria história. Esse mesmo *sim* que torna as páginas em branco férteis é marca da linguagem – uma das peculiaridades humanas – que penetra na vida do homem e se exterioriza, em uma das suas formas, pela fala.

A chegada incisiva da personagem na narrativa literária, ao contrário do filme, é acompanhada pelo rufar de tambor (representado na escrita por onomatopeias) – que cessará subitamente ao começar a história de Macabéa – indicando o início de momentos tão aguardados, o surgimento de instantes tensos, misteriosos e provocando expectativas nos leitores.

Após o discurso sobre o processo criativo, passamos a conhecer, de forma incisiva, os traços históricos, físicos e psicológicos da protagonista, principalmente mediante o relato de Rodrigo S.M.: a personagem é uma jovem, possui apenas 19 anos e que, aos dois anos de idade ficou órfã dos seus pais. Desde então, foi criada por sua tia no sertão alagoano, sendo a sua única parente no mundo; além disso, não lembrava nem o nome dos seus pais, já que sua tia nunca mencionava:

Nascera inteiramente raquítica, herança do sertão – os maus antecedentes de que falei. Com dois anos de idade lhe haviam morrido os pais de febres ruins no sertão de Alagoas, lá onde o diabo perdera as botas. Muito depois fora para Maceió com a tia beata, única parenta sua no mundo (LISPECTOR, 1998, p. 28).

A narrativa *A Hora da Estrela* é sobre uma “[...] vida primária que respira, respira, respira” (LISPECTOR, 1998, p. 13), uma moça que é desprezível aos olhos daqueles que transitam diariamente pelas ruas para garantirem um lugar na sociedade. Dessa maneira, “[...] esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evola um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases” (LISPECTOR, 1998, p. 14), nos diz o narrador, não querendo enfeitar as palavras, pois a jovem é tão simples que “[...] se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro – e a jovem (ela tem dezenove anos) e a jovem não poderia mordê-lo, morrendo de fome” (LISPECTOR, 1998, p. 15).

Para a composição da personagem, o narrador abre mão do uso de termos suculentos, como “[...] adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação” (LISPECTOR, 1998, p. 15). Com isso, por intermédio do discurso que reflete sobre o próprio ato de narrar, observa-se que Rodrigo S.M. tem consciência do próprio processo de criação, de como ele se procede e utiliza a linguagem e seus recursos para atingir seus objetivos.

Já Macabéa, quando em seu trabalho lida com as palavras, copiando-as, questiona sobre o significado dos significantes, elaborando seu discurso por meio do conflito entre seu vazio e sua breve e leve curiosidade:

Havia coisas que não sabia o que significavam. Uma era “efeméride”. E não é que Seu Raimundo só mandava copiar com sua letra linda a palavra efemérides ou efeméricas? Achava o termo efemérides absolutamente misterioso. Quando o copiava prestava atenção a cada letra (LISPECTOR, 1996, p. 40).

Ironicamente, nas duas obras, é trabalhando com as palavras, mesmo não sabendo ler e escrever com propriedade, que a jovem chegou ao “acaso” no seu lugar no mundo – na modernidade, é preciso ter uma função para ser notado: “justamente Macabéa, que parece, a princípio, navegar tão alienadamente no reino das palavras, trabalha com elas, é cercada pelo Simbólico que no entanto não lhe dá, à primeira vista, sentido ou estofo” (HOMEM, 2012, p. 119).

No filme, no ambiente de trabalho, em um plano de conjunto – que permite ser exibido uma parte significativa do cenário e também mais personagens na tela –, surge, no primeiro plano, o Senhor Raimundo e Glória conferindo as mercadorias e, no segundo plano, temos Macabéa com os documentos em mãos. Posto isso, sabendo “que no cinema, a ausência e presença das luzes auxiliam na simbolização dos cenários e na construção das mensagens subjetivas que as cenas tentam materializar” (SANTOS; NOGUEIRA, 2019, p. 128), o ambiente de trabalho a qual está inserida é, “arquiteticamente desfavorecido, triste, uma vez

que não há um espaço com os requisitos necessários para a tarefa desenvolvida [...]” (SANTOS; NOGUEIRA, 2019, p. 127). A partir de tais elementos, a personagem se torna “[...] um sujeito oprimido até no seu local de trabalho: nem a cidade e nem seu emprego lhe demonstram ternura (SANTOS; NOGUEIRA, 2019, p. 127).



FIGURA 10: Sr. Raimundo, Glória e Macabéa

FONTE: AMARAL, Suzana. *A Hora da Estrela*. 1985. BRASIL Filme. Cor. 135min.

Percebe-se que a personagem aparenta não ter compreensão crítica sob o que acontece ao seu redor, da importância da sua atividade profissional para a firma, para a sociedade e principalmente para a sua vida. Além da conversa de Glória com o Senhor Raimundo, ouvimos, em voz *off*, o dono da distribuidora, Pereira, chamando Raimundo. Ele, além de falar ao seu funcionário sobre as contas a serem pagas, estranha o nome da nova contratada e reclama sobre o desempenho de Macabéa (que recebe menos de um salário mínimo); dentre os comentários, cita as palavras digitadas erradas – conforme a gramática normativa –, os documentos sujos e os traços físicos da funcionária, porque, em sua opinião, ela “parece um maracujá de gaveta”.

Macabéa, próxima à sala, ouve tudo, é avisada por Pereira para se retirar e apenas responde com um “sim, senhor”. Nesse momento ouvimos, pela primeira vez, no filme, a voz da jovem e seu primeiro enunciado remete-nos à obediência e submissão, visto que não reage defendendo-se ao ver um outro criticando preconceituosamente a sua aparência física. Tal característica da jovem perpassará por toda a narrativa fílmica e também literária; diante dos fatos que vão surgindo, Macabéa não se defende: “[...] pede desculpas o tempo inteiro, ainda que não tenha feito nada errado. Macabéa faz questão de reafirmar a sua submissão para todos que o cercam” (ARAGÃO, 2009, p. 118). Produzindo seus enunciados e, portanto, revelando-

se, notamos que o sujeito ficcional Macabéa “é o reflexo da desigualdade social provocado pelo intenso desenvolvimento econômico e, conseqüentemente, arquitetônico, advindo com a modernidade” (SANTOS, NOGUEIRA, 2019, p. 135).

Essa submissão como uma das peculiaridades da nordestina já tinha sido informada de forma indireta mediante os recursos cinematográficos utilizados no filme, como os movimentos de câmera, os planos, os figurinos, as cores e cenários, não necessitando de um narrador para explicitar, segundo o seu olhar, as características da personagem. Isso acontece porque no filme, também devido à paleta de cores, o figurino, junto ao “[...] enquadramento e o ângulo podem fazer com que as coisas se tornem odiosas, adoráveis, aterrorizantes ou ridículas, à sua vontade” (BALÁZS *apud* XAVIER, 1983, p. 98). Agora Macabéa é um sujeito ficcional responsável por falar suas experiências, a nos levar para diante dos fatos que se sucedem, porque produz seus próprios enunciados – Macabéa fala.

Novamente na sala do escritório, Macabéa volta a comer seu cachorro-quente e, em voz *off*, ouvimos os miados do gato, impulsionando-nos a compará-la novamente com um animal. Posteriormente, a personagem é advertida, pelo senhor Raimundo, a respeito da realização das atividades sem qualidade, caso isso persista, será despedida; a nordestina apenas responde: “me desculpa o aborrecimento”. Triste, olha para as suas mãos e percebemos, mediante o plano detalhe, características peculiares da jovem: as unhas pequenas e sujas.

Isso também acontece no livro: no ambiente de trabalho, sua incompetência e desajuste se ressaltam, porque, além de errar demais quando datilografa, suja sempre os papéis, provocando advertências por parte do seu patrão – o senhor Raimundo Silveira. Tão desajeitada e dócil que não consegue argumentar ao seu favor, sempre, quando advertida, pede desculpas por ser o que é: “Me desculpe o aborrecimento” (LISPECTOR, 1998, p. 25), sendo também a primeira vez, e uma das poucas, que a personagem possui um discurso direto na narrativa literária.

Um fato que chama muita atenção é que Rodrigo S.M. descreve a sua personagem, mas antes de informar seu nome, passa informações a respeito da sua posição social e suas características físicas; o nome *Macabéa* surge, pela primeira vez, no livro, somente na página quarenta e três, quando ela conversa com Olímpico de Jesus. Além disso, sabemos que, por meio de um discurso direto da personagem, até um ano e meio de idade, ela não tinha nome e foi chamada de Macabéa em promessa a Nossa Senhora da Boa Morte, pois seus pais tinham medo que ela não vingasse. No filme, já nos primeiros minutos, o nome próprio da jovem é enunciado pelo Senhor Raimundo e se torna motivo de estranhamento para o seu chefe – seu nome nos é apresentado segundo o reflexo do Outro. Vale ressaltar que o nome da jovem

precede a escrita, é uma forma de tornar-se sujeito, de tornar-se alguém e não apenas mais um na multidão: o nome próprio marca a sua singularidade.

O nome próprio – inscrição do sujeito no campo do simbólico – é uma das primeiras marcas que a criança recebe ao nascer, é o traço unário em que o sujeito se configura e se distingue, forma sua particular subjetividade, uma marca distintiva: “se parece servo da linguagem, ele o é mais ainda de um discurso em cujo movimento universal seu lugar já está inscrito desde seu nascimento, ainda que seja apenas sob a forma de seu nome próprio” (LACAN, 1988, p. 225). A personagem Macabéa é guiada pelos discursos do Outro e se constrói, na narrativa literária, inicialmente, por meio dos enunciados do sujeito ficcional Rodrigo S.M..

A palavra que a inscreve como sujeito ficcional no Rio de Janeiro, como um sujeito ficcional abraçado pela dignidade, ao ser datilógrafa, se torna incompreensível, insignificável, não-mastigável: “justamente Macabéa, que parece, a princípio, navegar tão alienadamente no reino das palavras, trabalha com elas, é cercada pelo simbólico que, no entanto, não lhe dá, à primeira vista, sentido ou estofo” (HOMEM, 2012, p. 119).

Em vista disso, principalmente pela existência ou inexistência de discursos diretos da protagonista, nos deparamos com sujeitos ficcionais diferentes em cada uma das duas obras artísticas, porque cada um deles sofrerá experiências distintas, haverá outros objetos que mediam o seu contato com a realidade ficcional. Segundo as perspectivas psicanalíticas de Lacan, ao ser linguagem, o sujeito e suas características psicológicas estão diretamente ligados ao lugar onde estão inseridos no campo do simbólico e no real, à alienação aos significantes e no desejo do Outro.

O sujeito é linguagem e se revela na e com a linguagem, como acontece em cada uma das duas obras. Nos enunciados que a constituem, percebemos um sujeito do inconsciente que molda sua fala de acordo com o contexto, as regras da gramática normativa, e os seus objetivos a fim de transmitir suas ideias por meio da sua enunciação – temos um *eu* – guiado pela razão, surgindo um sujeito do enunciado; no entanto, no enunciado, há algo a mais nas entrelinhas, há vazios, desejos, atos falhos e chistes, promovendo o surgimento de um sujeito da enunciação, onde o inconsciente se desvela – o isso.

No livro literário, como se analisa, as características da personagem Macabéa são apresentadas pelo narrador, mediante o seu olhar e seus enunciados; assim, inicialmente, temos Rodrigo S.M como sujeito do enunciado, aquele que produz as falas – sendo o *eu* (*moi*) –, e na sua enunciação temos um *ele*, que é a Macabéa (o tema do ato de fala). Falando sobre o *ele*, o sujeito da enunciação demonstra a sua visão sobre a personagem, suas impressões subjetivas e

também o lugar que ela situa nas suas fantasias, já que ele é um sujeito do inconsciente – entramos em contato com o seu *eu* (*je*).

A Macabéa, então, que nos deparamos em boa quantidade da narrativa literária, é uma personagem (tema do enunciado) subordinado às fantasias e desejos de Rodrigo S.M.. Só entramos em contato com os breves enunciados da personagem e, portanto, com o sujeito do inconsciente Macabéa) a partir da página vinte e quatro. Ressaltamos que durante a narrativa o predominante é a visão de Rodrigo S.M. sob a jovem – as suas impressões subjetivas.

As lembranças, portanto, são construídas por experiências, fragmentos e palavras do dia a dia que se confundem, no aparelho psíquico, com nossas próprias experiências. Com isso, quando tentamos voltar àquela determinada lembrança, fazemos novas interpretações, novas construções sobre os fatos, surgindo, dessa maneira, uma criação ficcional (FREUD, 1917/2017). Nisso, vemos que o enunciado do narrador e da personagem (enquanto sujeitos) é permeado por fantasias, estando análogo à ficção. Em vista disso, evidencia-se que a realidade é sustentada pelo estofado da fantasia articulada à construção de alguma realidade, estabelecendo laços do sujeito com os objetos internos e externos e nas suas relações sociais e consigo mesmo, marcando também, a singularidade do desejo de cada um.

Vale ressaltar que, além de Rodrigo S.M. e Macabéa ocuparem a posição de narrador e criatura, respectivamente, no nível linguístico, tem-se um *eu*, aquele que fala por maior tempo em toda a obra literária, um *ele* permitindo a instituição de um *tu* - mesmo este não correspondendo, no ato da fala, de forma recíproca. Ou seja, o ato comunicativo, no qual o narrador se constrói como sujeito do inconsciente, surge porque Macabéa desperta em Rodrigo S.M. a necessidade de escrever, de manifestar seus desejos; nesse ato ele se torna sujeito do enunciado e permite a não-pessoa, que “[...] vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior nem o melhor” (LISPECTOR, 1998, p. 23), se tornar um *eu*, quando lhe propicia um lugar de fala, surgindo novos atos de enunciação, agora produzidos pela jovem – alocuções.

A Macabéa, então, que nos deparamos em boa quantidade da narrativa literária é uma não-pessoa (apenas o tema do enunciado) a qual Rodrigo S.M. canaliza as suas fantasias e desejos: “se o desejo é a falta enquanto tal, a fantasia é o que sustenta esta falta radical ao mesmo tempo em que indica ilusoriamente ‘o que falta’. Há falta, diz o desejo. É isso que falta, diz a fantasia” (JORGE, 2006, p. 65). Macabéa, sendo o possível *objeto a*, revela a maneira pela qual o narrador concebe o mundo, pois é fruto da fantasia, sendo ela uma janela, conforme Lacan (1967/2003), para o real, se tornando também uma maneira de lidar com uma realidade castradora e, conseqüentemente, produtora de subjetividades.

Vale ressaltar que o narrador, nessa história, ocupa lugar de privilégio na sociedade, é letrado, realiza leituras críticas sobre o que acontece à sua volta, em especial sobre Macabéa, sabe da sua importância enquanto escritor e tais fatos influenciam de forma direta na análise e descrições realizadas a respeito da personagem:

O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares dela. E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida. Porque há o direito ao grito. Então eu grito. Grito pulo e sem pedir esmolas (LISPECTOR, 1998, p. 13).

Na produção fílmica, no entanto, somos colocados diante de uma personagem já construída, com corpo e voz, sem a mediação de um narrador, portanto, é ela que fala de si. Em vista disso, Macabéa passa a ser responsável por contar a sua história, se torna o sujeito do enunciado desde os primeiros segundos da película; e ao falar, evocando o *eu (moi)*, o *tu e/ou o nós*, conseqüentemente, entramos em contato com o sujeito da enunciação, com o *eu (je)* como marca dos seus desejos, visões de mundo e silêncios.

Quando Rodrigo S.M. permite Macabéa falar e quando Suzana Amaral decide retirar o narrador durante o processo de adaptação da obra, é proporcionando ao *tu* (leitor e espectador) a possibilidade de conhecer peculiaridades desse sujeito do inconsciente (Macabéa), porque, na psicanálise, se estuda o sujeito do inconsciente (por meio das suas produções discursivas) e não o sujeito cartesiano – a pessoa física.

Consoante Homem (2012, p. 133), o aparecimento do sujeito, na obra literária, se dá apenas “[...] no instante preciso em que seu último raio de luz, em que a morte se aproxima e colorir de vermelho vivo e desejante sua imagem já quase sombra”, pois, se faz necessário que esse sujeito ultrapasse, na tentativa de nomear as sensações, as raias do desejo pelo campo do simbólico na tentativa de nomeá-lo. Durante a narrativa, vemos, conforme a visão do narrador, que vagamente Macabéa tinha tomada de consciência da ausência que comportava em si mesma, sendo uma incógnita, não estruturando o seu desejo em palavra, “comportando assim o engano” (HOMEM, 2012, p. 133). Esse engano se revela também nos próprios enunciados da personagem, nos emblemáticos “diálogos” entre a jovem e Olímpico de Jesus repletos de “mal-entendidos”.

Entretanto, na literatura, quando, após as digressões do narrador, a jovem é apresentada com a oportunidade de produzir seus enunciados e o faz do seu jeito singular, se torna um sujeito do inconsciente, porque suas simples palavras e frágeis frases, mesmo possuindo – em alguns casos –, possuem desejos, idealiza fantasticamente objetos que, provavelmente, lhe

proporcionariam felicidade – como veremos mais adiante quando discutirmos a respeito do Outro. Destacamos que afirmações as quais nos impulsionavam, de maneira deturpada, a constatar que a protagonista não estruturava o seu desejo em palavras se deve unicamente às impressões superficiais de Rodrigo S.M., sujeito pertencente a determinado lugar de fala (narrador masculino, burguês e letrado), para com a jovem (nordestina, mulher, semianalfabeta): “ela era café frio” (LISPECTOR, 1999, p. 27), “tinha o que chamava de vida interior e não sabia que tinha” (p. 37), “era fruto do cruzamento de ‘o quê’ com ‘o quê’” (p. 58), na cidade grande, em meio às imensas lojas que preenchem as grandes avenidas, “ficava olhando as vitrines faiscantes de jóias e roupas acetinadas – só para se mortificar um pouco. É que ela sentia falta de encontrar-se consigo mesma e sofrer um pouco é um encontro” (p. 34).

No filme, já entramos em contato com uma personagem que enuncia, mesmo com dificuldades de representar seu imaginário pelo simbólico, e suas incansáveis perguntas sobre as palavras do seu cotidiano revelam um ser que, mesmo sem ter criticidade e de forma sutil, deseja algo, quer conhecer o mundo a qual está inserida e aproximar-se dos objetos de satisfação. Nessa sua caminhada, Macabéa explora, da sua forma singular, a cidade, visita a estação do metrô, sente-se atraída pelo guarda do local, por alguns passageiros; vai às lojas comprar batom, vestido, canta em frente ao espelho, adorava anúncios de revistas e jornais, queria ser estrela de cinema – ações sutis que revelam traços do sujeito do inconsciente, desejante.

De acordo com Dunker (2018), um dos passos da psicanálise é, em meio a essa realidade sensível já organizada e frente a esse Real, apontar caminhos que nos impulsionem a encontrar a verdade do nosso desejo, sempre reconhecendo os vazios, os tropeços. Como veremos a seguir, Macabéa, entregue aos modos fabricados de viver e não realizando completamente a objetivação do seu discurso, segue em busca da verdade do seu desejo.

Em vista disso, a configuração de Macabéa enquanto sujeito do inconsciente se dá antes do “último raiar de luz”, antes da sua ida à cartomante, na busca de luzes do futuro, porque, mesmo sendo uma personagem “murcha”, tão quanto os seus óvulos, é uma personagem que, apesar das dificuldades, se mostra resistente, dá os seus passos, mesmo não sendo de maneira elaborada. Seus movimentos são autômatos, mas possuem suas peculiaridades advindas das novas experiências que criam marcas fantasiosas no imaginário, refletindo na sua busca por objetos de satisfação.

3.1.2 MACABÉA, DIÁLOGOS E SILÊNCIO

Nesse momento, iremos conhecer, de forma breve, alguns personagens que Macabéa se relaciona no seu dia e que ela tenta, assim, construir diálogos, trocar experiências e se socializar. Isso se torna importante para entrarmos em contato com os enunciados produzidos pela própria nordestina na sua tentativa de estar-no-mundo, de explorá-lo e de viver; com isso, também conheceremos mais detalhes do sujeito do inconsciente Macabéa.

Na tarde que decide faltar ao trabalho, Macabéa sai para passear na cidade grande e conhece um jovem chamado Olímpico de Jesus, paraibano e que busca ascensão social. Ressaltamos que na película, ao se passar em São Paulo, o primeiro encontro dos dois acontece no Jardim da Luz (fotograma 11).

Olímpico, na capital carioca, exercia o ofício de operário, mas afirmava a todos ser metalúrgico; além disso, tinha grande desejo de ser doutor e deputado, queria poder e fama. De acordo com Rodrigo S.M., ele “[...] era macho de briga” (LISPECTOR, 1998, p. 57), e sempre tentava andar bem apresentável, com roupas limpas e cabelos brilhosos, isso porque “trouxera consigo, comprada no mercado da Paraíba, uma lata de vaselina perfumada e um pente, como posse sua e exclusiva. Besuntava o cabelo preto até encharca-lo” (LISPECTOR, 1998, p. 57), características físicas encontradas no filme.



FIGURA 11: O encontro de Macabéa e Olímpico de Jesus

FONTE: AMARAL, Suzana. **A Hora da Estrela**. 1985. BRASIL Filme. Cor. 135min.

Nesse encontro, ouvimos o nome da personagem Macabéa dito com suas próprias palavras e, como aconteceu no filme, causa estranhamento no outro. Destacamos que, no ato enunciativo da personagem, a fala do narrador se mistura com a de Macabéa, havendo, assim, mudança especular entre o *eu* e o *ele* dos enunciados – complementando-se e revelando a

tentativa de Rodrigo S.M. em sempre falar de si, mesmo quando se detém a falar de Macabéa – ato revelador de marcas narcísicas:

Ele...

Ele se aproximou e com voz cantante de nordestino que a emocionou, perguntou-lhe:

- E se me desculpe, senhorinha, posso convidar a passear?

- Sim, respondeu atabalhoadamente com pressa antes que ele mudasse de idéia.

- E, se me permite, qual é mesmo a sua graça?

- Macabéa.

- Maca, o quê?

- Béa, foi ela obrigada a contemplar

- Me desculpe, mas até parece doença, doença de pele.

- Eu também acho esquisito, mas minha mãe botou ela por promessa a Nossa Senhora da Boa Morte se eu vingasse, até um ano de idade eu não era chamada porque não tinha nome, eu preferia continuar a nunca ser chamada em vez de ter um nome que ninguém tem mas parece que deu certo. – Parou um instante retomando fôlego perdido e acrescentou desanimada e com pudor: - Pois como o senhor vê eu vinguei... pois é...

- Também no sertão da Paraíba promessa é questão de grande dívida de honra (LISPECTOR, 1998, p. 43).

Tal fato acontece na película, quando Macabéa, andando em meio à praça, avista Olímpico de Jesus e logo se sente atraída por ele. O rapaz decide ir cortejá-la e, assim, consegue fazer brotar o sorriso nos lábios da jovem. Os dois passeiam enquanto Macabéa conta um pouco sobre o seu nome e sua origem:

Olímpico: - Para o nosso agrado, qual o seu nome?

Macabéa: - Macabéa.

Olímpico: - Como?

Macabéa: - Macabéa.

Olímpico: - (Gargalhando) me desculpe, mais Macabéa, nome esquisito!

Macabéa: - É, eu também acho esquisito. Mais minha falecida mãe colocou ele por promessa, disse que eu ficasse. Aí ei fiquei né? Mais assim mesmo ela morreu, meu pai também. Minha tia foi quem me criou.

Nesses enunciados que compõe o diálogo dos jovens, na adaptação cinematográfica, vemos a presença da marca de oralidade (“mais”, “aí”), reforçando a imagem de personagens semianalfabetos. Os enunciados de Macabéa, expostos anteriormente nas duas narrativas, demonstram a tentativa de simbolizar o seu imaginário e, com isso, percebemos marcas de desejo para concretizar as tentativas de falar de si para o outro. Assim, nota-se o *eu*, nas falas de Macabéa, o *tu*, representado pelo personagem Olímpico, e o *ele* marcando a presença da personagem como tema. A conversa se estabelece numa relação intersubjetiva entre os dois, nos revelando traços do enunciador e também a importância de Olímpico para a jovem ser ouvida e se perceber enquanto sujeito.

A partir das marcas de pessoas nos enunciados (pronomes dêíticos), constatamos que o sujeito do inconsciente se desvela, também entramos em contato com a história da escolha do nome do enunciator, escolha cercada por forte influência religiosa e também sobre o tempo que passou sem ter um nome. Vemos, nesses mesmos enunciados, a tentativa de reafirmar seu nome e existência e, ao mesmo tempo, revela o descontentamento, porque o fato de ter um nome próprio não lhe conferiu a existência, enquanto pessoa, diante dos olhos dos demais.

Diante dos silêncios que vagam no diálogo dos dois personagens, vale ressaltar que, em *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise* (1953), Lacan revela-nos que o analista, tão quanto o interlocutor, é preciso atentar-se a "ouvir" também aquilo que não é dito, aos silêncios que surgem: "[...] não há fala sem resposta, mesmo que depare apenas com o silêncio, desde que ela tenha um ouvinte, e que é esse o cerne de sua função na análise" (LACAN, 1953-1998, p. 249). Nos discursos aparentemente vazios, como os de Macabéa nas duas obras, há a existência de tentativas de estabelecer uma comunicação, pois possui objetivo e foco; além disso, são falas detentoras de discursos subjetivos que versam pela história do próprio sujeito enunciator. Nas falas e nos silêncios "[...] o sujeito coloca sua complacência e em que irá engajar o monumento de seu narcisismo" (LACAN, 1953-1998, p. 249).

Continuando com o passeio e trocando informações sobre as suas vidas, andando nas ruas, os dois se misturam entre as nuvens cinzentas de fumaça e com a chuva. Na película, ao avistar uma loja, observa alguns parafusos na vitrine e na tentativa de conversar - pois há mais silêncio do que diálogo - fala sobre seus possíveis gostos peculiares: "eu gosto tanto de prego e parafuso! E o senhor?", mas Olímpico não responde. Na fala da personagem, nitidamente, notamos a presença de um *eu* que tenta se reafirmar enquanto pessoa e que revela desejo para com significantes vistos por alguns como banais; em seu enunciado também há significantes que remetem à sociedade capitalista onde Macabéa era apenas mais um "parafuso" e um "prego".

Além disso, Macabéa enunciando revela o drama das representações, sendo ela incapaz de utilizar, com desenvoltura a linguagem em sua objetividade, de maneira instrumental, esta capaz de instaurar a comunicação entre os sujeitos. Seus discursos versam sobre objetos e coisas que vêm à mente, como se não houvesse censura, de maneira infantilizada, e em muito se assemelhando ao processo aleatório das associações livres.

Em um dos encontros, ao saber o nome do rapaz, afirmou não conhecer o significado, sendo retrucada por Olímpico de Jesus com um "– eu sei mas não quero dizer!" (LISPECTOR, 1998, p. 44). Posteriormente, a personagem demonstrou o desconhecimento para com a importância de conhecer e ter o nome próprio: "– Não faz mal, não faz mal, não faz mal... a

gente não precisa entender nome” (LISPECTOR, 1998, p. 44). Sobre o nome próprio e da linguagem, Lacan nos diz: “quando chamo aquele com quem falo pelo nome, seja este qual for, que lhe dou, íntimo a função subjetiva que ele retomará para me responder, mesmo que seja para repudiá-la” (LACAN, 1953/1998, p. 301).

Na película, esse momento de contato entre Macabéa e o nome próprio do seu, então, namorado acontece também em um parque, quando os dois estão passeando. Perguntando o nome e o significado, o rapaz responde saber, mas não dirá. Macabéa, por sua vez, fala: “Num far mal, num far mal, a gente num precisa entender os nome”, enunciado com grandes marcas de oralidade. Sentados no banco, acompanhados pelo silêncio dos dois e do assoviar dos pássaros, Olímpico imita um bem-te-vi e, logo após, tenta desenvolver um diálogo com Macabéa, mas, com construções parcas, frágeis e monossilábicas, revelando a ausência de habilidade com o simbólico, não se torna possível. No entanto, sabe-se que o ato enunciativo do sujeito, mesmo que seus enunciados, aparentemente, são aleatórios e não dizem nada, eles, ao mesmo tempo, representam a existência da comunicação, ademais, “mesmo que negue a evidência, ele afirma que a fala constitui a verdade; mesmo que se destine a enganar, ele especula com a fé no testemunho” (LACAN, 1953-1998, p. 253).

No decorrer das duas narrativas, percebemos Olímpico como contraponto da jovem nordestina, sobretudo ao utilizá-la a linguagem de maneira habilidosa, traçando alguns objetivos e sabendo da importância de se ter um nome: Olímpico de Jesus “[...] sonha em conquistar um lugar sólido e fértil na sociedade, em ser deputado, ou seja, o rapaz promove reflexões acerca da ascensão social, sabe da importância de ter um nome e sobrenome, por isso, cria o seu e se apresenta aos demais de forma elegante” (SANTOS; PINTO; JESUS, 2019, p. 100).

Sem conseguir nomear sensações com propriedade, conforme o narrador, não conhece os sentimentos que começavam a florescer dentro de si: “ficava faminta mas não de comida, era um gosto meio doloroso que subia do baixo-ventre e arrepiava o bico dos seios e os braços vazios sem braço. Tornava-se toda dramática e viver doía. Ficava então meio nervosa e Glória lhe dava água com açúcar” (LISPECTOR, 1998, p. 45).

Macabéa chamava o amor de “não-sei-o-quê” e Dunker (2018), dissertando sobre a relação da linguagem com a teoria lacaniana, ressalta que o amor é dar aquilo que não se tem ao outro que não precisa, sendo que desejamos ser o desejo do desejo desse ao qual direciono minha fala. Em vista disso, as diversas tentativas de instaurar atos comunicativos com Olímpico nos revelam ainda sobre o desejo e sobre o outro como um espelho que me reflete, me torna alienado e, portanto, me edifica enquanto sujeito falante: “numa palavra, em parte alguma evidencia-se mais claramente que o desejo do homem encontra seu sentido no desejo do outro,

não tanto porque o outro detenha as chaves do objeto desejado, mas porque seu primeiro objeto é ser reconhecido pelo outro” (LACAN, 1953/1998, p. 269).

Uma das atividades de Macabéa para momentos de diversão era ir ao cinema que, para o narrador, era um luxo. Raramente quando conseguia ir, pintava as unhas de vermelho que, às vezes, de tanto desgastado, mostrava as suas unhas sujas; gostava de filmes de terror, musicais e “tinha predileção por mulher enforcada ou que levava um tiro no coração” (LISPECTOR, 1998, p. 58), a partir desses significantes “mulher”, “enforcada”, “tiro”, “coração” inferimos que a jovem relaciona o feminino e os sentimentos a momentos de dor.

Vejamos o trecho da narrativa do livro, em que macabéa conversa com Olímpico, colocando-se como tema da conversação, evoluindo o seu sonho de se tornar atriz, tal como a estrela de cinema Marilyn Monroe:

- sabe o que eu mais queria na vida? Pois era ser artista de cinema. Só vou ao cinema no dia em que o chefe me paga. Eu escolho o cinema poeira, sai mais barato. Adoro as artistas. Sabe que Marylin era toda cor-de-rosa?
- E você tem cara de suja. Nem tem rosto nem corpo para ser artista de cinema (LISPECTOR, 1998, p. 53).

Nas frágeis tentativas de falar de si para si, quando acordava repetia, tanto no livro, quanto no filme: “sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola” (LISPECTOR, 1998, p. 36), significantes que representam fortemente sua maneira de ver, de ser e de atuar no mundo: sendo datilógrafa, exercia uma função na sociedade capitalista; ser virgem demonstrava ser pura, recatada e ideal para o lar; gostar de coca-cola, uma das maiores empresas de refrigerantes do mundo, nos impulsiona a refletir o quanto as nossas escolhas e ações estão condicionadas aos discursos dominantes, nos tornando sujeitos autômatos.

Em outro encontro, no filme, Olímpico revela à Macabéa o sonho de ser deputado, no entanto, Macabéa não sabe o que é deputado. Olímpico associa o significante deputado a poder: é deputado, é doutor, tem dinheiro.

Macabéa: - Deputado?
Olímpico: - Deputado!
Macabéa: - Deputado trabalha de que?
Olímpico: - Deputado trabalha de Deputado! Só pode ser! Ora mais! Olhe Macabéa deputado tem tudo, tem carro, tem banda de música, deputado tem dinheiro até pra dar pros outros! É, deputado é doutor!
Macabéa: - e é?
Olímpico: - mais eu num tô dizendo? Se eu tô dizendo é por que é! Você não acredita?
Macabéa: - acredito, acredito sim! Eu não quero te ofender! Mulher de deputado, é deputada também?



FIGURA 12: O discurso político de Olímpico de Jesus

FONTE: AMARAL, Suzana. **A Hora da Estrela**. 1985. BRASIL Filme. Cor. 135min.

Como pode ser visto por meio do fotograma 12, a cena desse diálogo, no filme, acontece no Parque da Independência, no Monumento à Independência do Brasil. Nesse espaço, local histórico do país (onde D. Pedro proclamou independência do Brasil, em 07 de setembro de 1822), os personagens, mediante seus enunciados, “[...] demonstram o seu analfabetismo político e o quanto são frutos das ideologias de um sistema que tentam aprisioná-los e colonizá-los” (SANTOS; NOGUEIRA, 2019, p. 131).

Na película, quando está no metrô, com Olímpico, fala sobre o que ouviu na Rádio Relógio, demonstrando curiosidades pela busca do conhecimento, no entanto, como sempre em sua vida, se depara com sujeitos e discursos que tentam podá-la:

Macabéa: - lá na Rádio relógio eu escutei que o homem escreveu o livro, chamado ‘Alice no País das Maravilhas’ e que era também em padre! Palavra bem eu, elgebra! O que quer dizer ‘elgebra’ em?
 Olímpico: - Sabe, isso é coisa de fresco! Desculpa se a palavra ‘fresco’ isso é palavrão para moça direita!
 Macabéa: - eu gosto tanto de ouvir o barulho do tempo, assim ó ‘tic tic tic tic’
 Olímpico: - Eu não preciso de hora certa, por que eu tenho relógio!
 Macabéa: - Nesta Rádio eles falam também nesse negócio de Cultura. Muita palavra difícil, o que quer dizer a palavra ‘Cultura’ em?
 Olímpico: - Cultura...cultura...cultura é cultura!
 Macabéa: - o que é que quer dizer “Usuário”?
 Olímpico: - Você vive me encostando na parede, me apertando, me arrochando!

Macabéa e Olímpico se conhecem e passam a produzir uma relação de intimidade e companheirismo, transparecendo encontros afetivos com o outro. Conforme Homem (2012), quando a criação de uma relação dual entre os dois personagens acontece, há a sua progressiva

desconstrução, impulsionando-os a questionar se efetivamente há edificação da noção de alteridade, se entre dois seres (presos em sua própria alienação) foi estabelecido a conquista da afetividade e da transcendência dos abismos incomensuráveis que cercam a língua e que constroem a relação do sujeito com o Outro.

Nota-se, a partir dos diálogos entre os personagens, que o importante é o ato de dizer, em grande maioria coberto por superficialidade, e o lugar que o enunciador ocupa em detrimento do conteúdo; produzir enunciados, até mesmo sem coesão e coerência, se tornaram indicadores de “verdade”. Mas qual verdade está em jogo? Aquela produzida tão somente por minhas convicções? Dessa forma, inferimos que muitos sujeitos, como se pode perceber pelo personagem Olímpico, se encontram dentro de uma caverna, presos às imagens de sombras, vivendo em plena condição de ignorância, prendendo-se a conceitos pré-estabelecidos, colocando em caminhos opostos o senso comum em detrimento do senso crítico - acreditando, em momentos de turbulentos, em figuras que se dizem as salvadoras. Com isso, concordando com Ítalo Calvino, talvez essa inconsistência e pestilência se encontre também no próprio mundo: “o vírus ataca a vida das pessoas e a história das nações, torna todas as histórias informes, fortuitas, confusas, sem princípio nem fim” (CALVINO, 1990, p. 73).

Ademais, durante os encontros dos dois personagens, no livro e filme, percebemos que Olímpico sempre nega existir o vazio dentro de si, à medida que produz mundos de verdades aparentemente alicerçados; com isso, nega o sofrimento e demonstra a cultura do narcisismo. Isso acontece em dualidade com Macabéa, visto que a todo momento reconhece seus vazios, busca conhecer o mundo a qual está inserida, colocando as coisas em dúvidas.

Em outra cena que acontece no parque onde ocorreu o primeiro encontro, Macabéa e Olímpico tentam conversar:

Olímpico: - pois é!
 Macabéa: - pois é o que?
 Olímpico: - eu só disse pois é!
 Macabéa: - é, mais pois é o que?
 Olímpico: - é melhor a gente mudar de conversa! Por que você não entende!
 Macabéa: - entender o que?
 Olímpico: - ai meu Deus! Macabéa vamo mudar de assunto!
 Macabéa: - falar então de que?
 Olímpico: - por que você não fala de você?
 Macabéa: - eu?
 Olímpico: - por que esse espanto? Gente fala de gente.
 Macabéa: - a mais eu não acho que sou muita gente.
 Olímpico: - se você não é gente, o que que você é então?!
 Macabéa: - é que eu ainda não estou acostumada.
 Olímpico: - o que? Não se acostumou com o que?
 Macabéa: - é que eu não sei explicar, será que eu sou eu?
 Olímpico: - olha eu vou-me embora, eu vou embora por que você não tem é jeito!

Nos pequenos enunciados que produz, Macabéa busca saber o sentido das palavras que passa a conhecer em contato com o outro, sendo suas produções discursivas marcadas pela presença do “o que é?”; nisso, vemos o sujeito do inconsciente ser uma matéria viva atravessada pelo “não-saber”, distanciando-a das possíveis possibilidades de aproximar-se de algum sentido estável e último, levando-a para o limiar: “o ‘não saber’, coadunado ao ‘não sentido’, revela-se operador fundamental do *modo de ser no mundo* da personagem e aponta, em última instância, para o *não sentido* radical do *ser no mundo*: o mistério da vida ultrapassa qualquer possibilidade de entendimento” (HOMEM, 2012, p. 131, grifo da autora).

Esse ‘não saber’ move o sujeito, impulsionando-o a ir em frente, mesmo que em passos lentos, em busca de possíveis significantes que aproximem da representação imagética da coisa tão procurada: Macabéa, incansavelmente, é perdida entre as letras que datilografa diariamente em seu trabalho, ouve a Rádio Relógio, conhece palavras, tenta encontrar respostas questionando aqueles que estão à sua volta; a protagonista, guiada por uma força de ter um destino, vai à cartomante ouvir do Outro o que lhe falta. Dessa maneira, é “como se também no eixo da linguagem houvesse o embrião de um questionamento, desta vez indagação do ser sobre a natureza da linguagem e sua possibilidade de dar sentido ao mundo ou de construir uma mimesis da realidade” (HOMEM, 2012, p. 132).

Macabéa evoca um outro, que já é alienada ao seu discurso, na tentativa de proporcionar caminhos para se descobrir, e a autodescoberta é possível mesmo sem receber o silêncio como resposta, porque, consoante Lacan, diante das repostas, sendo o silêncio ou palavras, o sujeito é impulsionado a ir para-além da sua fala em busca de sentidos e, consequentemente, de preencher os vazios.

Destacamos que os diálogos estabelecidos entre Macabéa e Olímpio são marcados pela arrogância do personagem. Atitudes grosseiras que se tornam manifestas a cada encontro, isso se mostra presente principalmente quando afirma que a personagem “só sabe chover”, era um cabelo na sopa e tem cara de suja. Os discursos de Macabéa não eram alicerçados na linguagem instrumental, objetiva, incomodando o seu destinatário Olímpico de Jesus, embaralhando e desconcertando as verdades já construídas que, para ele, eram tidas como certezas incontestáveis. Um dos efeitos desse incômodo é a agressividade que surge como uma resposta à proteção e como resistência.

Olímpico se mostra impaciente, demonstra não ter sentimentos e afetos para com ela; os dois, como afirma o narrador, eram bichos da mesma espécie, no entanto, Macabéa não tinha

consciência de um futuro, não conhecia a sua condição, enquanto Olímpico almejava ser futuramente um deputado, desejava ter sucesso profissional.

Ao mesmo tempo que o provoca, Macabéa, para aos seus olhos, era inferior e sua inferioridade impulsionava-o enaltecer as suas qualidades, por isso os diálogos que os dois tentavam travar era sobre o *eu* Olímpico, e esse personagem não mergulhava no mundo da nordestina, quando ela tentava enunciar. Ressaltamos que as conversas perpassavam sobre a farinha, a rapadura, significantes que refletem a consolidação e amadurecimento dos assuntos, sendo que a relação com o Outro é estabelecida por meio da língua, principalmente do que faz sentido nela.

Essa problemática da relação entre o *eu* e o Outro, conforme Homem (2012), se torna ainda mais forte quando estabelece relações entre polos heterogêneos, como masculino e feminino. A história de uma mulher é contada por um narrador homem, que se torna responsável por escrever a história de uma mulher e também foi escolhido “precisamente para se contrapor à ‘preguiça’ da mulher” (HOMEM, 2012, p. 121). Assim, no desenvolver da narrativa, principalmente desde à sua criação, joga-se

com categorias que se entrecruzam, gerando as três instâncias narrativas: *autor-narrador/personagem, feminino/masculino*, organizado em três narrativas: autora (no feminino, ‘na verdade Clarice Lispector’), narrador (no masculino, Rodrigo S.M.) e protagonista (no feminino, Macabéa) (HOMEM, 2012, p. 121, grifos da autora).

As tentativas de junção, e ao questioná-las, entre os dois polos masculino/feminino podem ser vistas entre Macabéa e Olímpico e entre Macabéa e Rodrigo S.M. (HOMEM, 2012). Durante a narrativa literária, não é estabelecido diálogos entre Macabéa e Rodrigo S.M., ela nem sabe da sua existência, mesmo a sua existência dependendo exclusivamente do seu narrador. Como não consegue estabelecer a junção entre esses dois polos, “não há também entre outro ideal que nos acompanha há séculos: a junção coisa/palavra” (HOMEM, 2012, p. 121).

Vemos que as palavras nunca conseguem nomear completamente aquilo a que se refere. Onde sempre há algo que escapa, um resto que impulsiona o surgimento de novas criações, surge a incapacidade da linguagem em abraçar o real – o drama das representações; a letra apenas permanece à margem, no limiar do silêncio, na “terra do litoral”, e a novela *A Hora da Estrela* trata dessas relações e impossibilidades: e dessa inadequação fundamental entre as palavras e as coisas, leva-nos ao que observou homem, ao referir que:

litoral torna-se literal, formando um nó diferenciado entre o real, o simbólico e o imaginário. Da mesma forma, a relação entre os sexos também não encontra uma

simetria, falha num ‘ponto cego’, numa espécie de não-comunicação, não-proporção, não-representação (HOMEM, 2012, p. 122).

Em vista disso, percebemos que no campo do amor, nenhum objeto proporcionará o encaixe perfeito, há sempre algo que faltará ou sobrar, por isso, Lacan, ao decorrer do seu trabalho, fala que a relação sexual não existe. Ou seja, somos influenciados pelo Outro, a maneira de desejar se torna singular para cada pessoa, conseqüentemente, cada sujeito é um universo diferente, com experiências únicas e objetivos singulares, portanto, os objetos que são desejados, advindos do Outro, não se encaixam perfeitamente naquilo que idealizamos: “o objeto nunca se aliará à assunção do seu desejo” (LACAN, 1953/1998, p. 255). Nas duas narrativas, Macabéa é submissa a Olímpico, enquanto Olímpico, aos poucos, percebe que Macabéa não se aproxima da imagem que ele possui idealizada no seu imaginário, por isso, opta pelo fim do relacionamento.

Na narrativa fílmica, Macabéa e Olímpico saem para passear no Jardim Zoológico e se misturam entre os animais selvagens. Nas tentativas de diálogo, Macabéa tenta conversar sobre as curiosidades e cultura que aprende por intermédio da Rádio Relógio, mas seu companheiro não mostra interesse, ao contrário, aparenta estar aborrecido. O paraibano aproveita a ocasião, diz que a jovem não serve nem para procriar e decide terminar o namoro:

Olímpico: - olhe Macabéa... eu quero lhe dizer uma coisa, eu quero lhe dizer que o nosso namoro acabou. Encontrei outra moça, estou apaixonado. Macabéa você é um cabelo na minha sopa, não dá vontade de comer. Me desculpe se eu lhe ofendi, mais estou sendo sincero.

Macabéa: - vai embora, vai!

Nesse momento, ao se tornar enunciativa no processo discursivo, pela primeira vez no filme, exterioriza uma oração no presente do imperativo, deixando de ser submissa ao outro, demonstrando a importância de aceitar o término de um ciclo.

A frustração e sofrimento de Macabéa ao ver seu namoro se desmoronando em suas mãos revela também peculiaridades da relação do sujeito com a linguagem. A linguagem opera na essência do homem, com relação ao vazio da falta por aquilo que não temos e, ao mesmo tempo, nos governa, a saber o desejo do Outro: “o desejo de possuir o desejo do Outro” (DUNKER, 2018), pois, queremos não possuir o outro, apenas queremos que ele queira o que eu quero (DUNKER, 2018).

No livro, quando a jovem está diante do término do relacionamento, tamanha foi a surpresa, que nem se quer lembrou de chorar e começou a rir.

- Você, Macabéa, é um cabelo na sopa. Não dá vontade de comer. Me desculpe se eu lhe ofendi, mas sou sincero. Você está ofendida?
- Não, não, não! Ah por favor quero ir embora! Por favor me diga logo adeus! (LISPECTOR, 1998, p. 60).

É interessante notar que mesmo havendo uma quebra de expectativa por parte de Macabéa, quando Olímpico se refere a ela de maneira grosseira, Macabéa, se identificando com a voz do agressor, continua a reafirmar a sua subalternidade, numa posição de inferioridade que já vem sendo culturalmente reforçada pelos outros e por si mesma. Isso é perceptível pelo ato de negar o quanto se sente ofendida com a situação, e por pedir “por favor” o adeus, refletindo a fragilidade e o medo do abandono diante da eminente perda representada pela partida de Olímpio, este que, talvez, seria um suposto objeto para o seu desejo. Posteriormente, o narrador, diante de tal acontecimento, afirma preferir não falar em felicidade ou infelicidade, porque tal ato provoca demasiada e “lilás” saudade, “aquele perfume de violeta, as águas geladas da maré mansa em espumas pela areia. Eu não quero provocar porque dói” (LISPECTOR, 1998, p. 60).

Nos diálogos entre os dois personagens, nas duas narrativas, vemos claramente o desconhecimento em relação às coisas do mundo explicitado por Macabéa, à medida que afirma não saber o que é ou quem é (HOMEM, 2012). Entretanto, esse desconhecimento, evidenciado pelo próprio *eu* constituidor dos enunciados - e não mais pelo desejo do narrador Rodrigo S.M. - reflete, do ponto de vista do sujeito no plano ficcional, a falta que desperta inconscientemente uma busca no sentido de aprender sobre as coisas do mundo e de si mesma, ao mesmo tempo, o seu “não saber” das coisas impulsiona-a a ir em busca de objeto. Por conseguinte, é possível indicarmos as marcas de desejo por aprender, por tentativas de abraçar o novo e preencher os sentidos por intermédio das faltas.

As tentativas de fundar diálogos, na película, resultam em pequenos enunciados simples e orações coordenadas, sintaticamente independente com as orações que antecede e sucede, e utilização de poucos conectivos nas suas produções, principalmente na película, já que no livro literário notamos a preocupação do narrador em seguir regras da gramática normativa. Tal fato nos revela a impossibilidade de produzir enunciados, argumentos consistentes, bem elaborados estruturalmente e detentores de encadeamentos lógicos das ideias, conferindo-lhe maior legibilidade e complexidade durante a produção de textos no dia a dia, como acontece, nos enunciados de Rodrigo S.M.. Vale ressaltar que o modo de lidar com as palavras e, conseqüentemente, de organizá-las para construir orações revela as experiências de mundo do sujeito falante, principalmente no tocante aos processos e experiências de fala, leitura e escrita.

Assim, notamos que os enunciados de Macabéa revelam em demasia o drama das representações a qual a jovem está mergulhada, refletindo nas dificuldades de lidar com os

significantes oferecidos pela civilização capitalista. Em suas falas, a linguagem busca evocar e não informar – discurso invertido – escorando-se em uma tentativa de substanciar a alteridade. Segundo Lacan:

o que busco na fala é a resposta do outro. O que me constitui como sujeito é minha pergunta. Para me fazer reconhecer pelo outro, só profiro aquilo que foi com vistas ao que será. Para encontra-lo, chamo-o por um nome que ele deve assumir ou recusar para me responder (LACAN, 1953/1998, p. 301).

Além de Olímpico, Macabéa se aproxima de outras pessoas que fazem parte do seu cotidiano. Com já dito, em seu trabalho conhece Glória e se tornam colegas. A carioca lhe proporcionava momentos de conversas, mesmo que fossem silenciosas, sem muitos assuntos. Glória, torna uma das conexões de Macabéa com o mundo, conexões também compostas por “[...] sua tia, Glória, Seu Raimundo e Olímpico” (LISPECTOR, 1998, p. 64) e aqui acrescentamos a Rádio Relógio e o narrador Rodrigo S.M..

Aqui é importante ressaltar que, mediante os diálogos com Glória, Macabéa é colocada frente aos conteúdos remetentes à sua criação repleta de tabus. Os diálogos estabelecidos entre as duas versam sobre namoro, sexo e, no filme, acrescenta-se questões sobre o aborto, permitindo a jovem nordestina revisitar, dialeticamente, as lendas e tabus que circundam esses temas. Para Lacan, “o inconsciente é a parte do discurso concreto, como transindividual, que falta à disposição do sujeito para reestabelecer a continuidade do seu discurso” (1953/1998, p. 260), sendo a verdade subjetiva do sujeito do inconsciente estando escrita, segundo o psicanalista, nos monumentos (a jovem corpo cariado), documentos de arquivo (as lembranças da infância), na evolução semântica (estilo vocabular, de vida e de caráter), nas tradições (lendas e tabus) e nos vestígios “que conservam inevitavelmente as distorções exigidas pela reinserção do capítulo adulterado nos capítulos que o enquadram, e cujo sentido minha exegese restabelecerá” (LACAN, 1953/1998, p. 260, p. 261).

Em determinado momento, Glória compara a sua colega com uma mulher de soldado, causando indignação por parte de Macabéa, e perguntou se ser feia dói:

- Me desculpe eu perguntar: ser feia dói?
- Nunca pensei nisso, acho que dói um pouquinho. Mas eu lhe pergunto se você que é feia sente dor.
- Eu não sou feia!!! Gritou Glória” (LISPECTOR, 1998, p. 60).

Macabéa, nesse momento, se mostra defender, pela primeira vez, dos ataques que sofre devido à sua aparência exterior. Depois, volta a se sentir vazia, a “não” pensar em nada. Sendo

uma “simplicidade orgânica”, para os outros não existia, permitindo-a, invisivelmente, ultrapassar a barreira do som.

Em seus enunciados com outros personagens, percebemos esse “não saber” se refletir também na incompreensão dos afetos, das sensações que seu corpo e mente se deparam diariamente, mediante as excitações sensoriais. Não conseguindo, de forma lógica e coerente, encontrar palavras que tragam para a realidade sensível o que se passa no seu imaginário, não consegue manifestar linguisticamente o que sente. Dessa maneira, o *eu*, falando de si e sem compreender as excitações pela qual seu corpo passa em determinados momentos, sempre recorre a um *tu*, Glória, para solicitar aspirinas:

Macabéia: - me dá uma aspirina?

Glória: - o que te dói?

Macabéia: - eu não sei, sei que dói.

Glória: - melhor água com açúcar do que aspirina.

Macabéia: - não eu quero aspirina mesmo.

Glória: - aí maca, você mastiga e engole.

Glória detinha uma grande admiração para com a jovem, por isso sempre lhe dava aspirinas quando solicitada. Macabéia engolia as pílulas a seco, pois “é para eu não doer”, já que “eu me dão o tempo todo”, “dentro, não sei explicar” (LISPECTOR, 1998, p. 62). Macabéia é dor, questionamentos, vazios e mal-estar; e, como visto, desde os estudos das histerias, o corpo reflete a verdade subjetiva do sujeito, por meio dos efeitos psicossomáticos.

Contrapondo com a nordestina, a carioca é detentora de um perfil sensual e que busca, a todo momento, ressaltar a sua feminilidade: no filme, “Glória, para reforçar sua capacidade sedutora, utiliza roupas bem sensuais e coloridas, já Macabéia, para intensificar sua subalternidade, veste roupas compostas, de cores neutras” (SANTOS, 2018, p. 45). Ademais, como pode ser visto no fotograma 13, Glória, “sempre com os ombros erguidos, olhares e sorrisos sedutores se contrapõe com a de Macabéia que sempre permanece com os ombros baixos, cabeça torta e uma aparência de ‘maracujá azedo’, como ressalta seu chefe Arnaldo” (SANTOS; PINTO; JESUS; 2019, p. 105).



FIGURA 13: Glória o contraponto de Macabéa

FONTE: AMARAL, Suzana. **A Hora da Estrela**. 1985. BRASIL Filme. Cor. 135min.

Conforme Homem (2012), o significante e nome próprio Glória tem origem latina e se refere a “[...] celebridade, fama, brilho, chagando à vaidade, à vanglória. Nome que carrega em si os extremos de suas denominações: temos glória e seu avesso, a ‘vã’-glória” (p. 124). Tais significações estão presentes fortemente nas características ressaltadas em cada obra artística, indicando um ser exuberante perante os olhos de Macabéa, ao mesmo tempo que, “às vezes, não passa de vanglória decadente aos olhos do leitor” (p. 124). Tanto no livro, quanto no filme, Glória, sempre com sensualidade, se distancia do que é Macabéa - sempre tímida e cheia de pudores.

As características ressaltadas por Suzana Amaral, no filme, são encontradas na obra literária, como comparamos as suas personagens; nas palavras de Rodrigo S.M.:

Glória possuía no sangue um bom vinho português e também era amaneirada no bamboleio do caminhar por causa do sangue africano escondido. Apesar de branca, tinha em si a força da mulatice. Oxigenava em amarelo-ovo os cabelos crespos cujas raízes estavam sempre pretas. Mas mesmo oxigenada ela era loura, o que significava um degrau a mais para Olímpico (LISPECTOR, 2017, p. 87).

Glória se torna uma das poucas personagens que impulsiona Macabéa a pensar sobre a existência de um futuro, já que a nordestina sempre se encontra acomodada e presa no “eu ideal”¹³; em alguns momentos, percebemos que a personagem carioca diz o que Macabéa

¹³ [...] eu ideal do espelho é formatado pelos significantes ditos pela mãe, pelo pai, avô, tia etc., que determinaram o “Tu és...” do sujeito, e assim o *eu* tem que se espelhar nesse eu ideal para ser amado e continuar ocupando o posto de Sua Majestade, o Bebê (narcisismo primário, segundo Freud). Esses significantes são recalçados e constituem o Ideal do eu, que é um Ideal do Outro (I(A)), por ser constituído pelos ditos de todos aqueles que ocuparam para o sujeito o lugar do Outro. O Ideal do eu é o ponto de onde me vejo como amável. É por isso que

deseja. Dentre os diálogos que estabeleciam durante o filme, notamos que Macabéa continua a revelar traços do inconsciente sempre quando fala, expressando seu estilo de vida e maneira peculiar de sentir e ver o mundo:

Glória: - que cara é essa? Ô cabeça chata, baiana! Você não tem cara não ?
 Macabéa: - tenho sim. Num sou cabeça chata e nem baiana. Baiano é macumbeiro, eu sou nortista.
 Glória: - e qual é a diferença? Mesma coisa! Você é feliz?
 Macabéa: - feliz serve pra que?
 Glória: - você não pensa no futuro não?
 Macabéa: - futuro?
 Glória: - por que você não vai numa ‘carta amante’ você paga uma consulta e ela resolve tua vida.
 Macabéa: - é muito caro?
 Glória: - eu te empresto dinheiro. Pra mim foi ótima, ela fez umas rezas, eu acho até que vai dar certo, sabe aquele sócio do meu pai? Aquele lá do almoço?! Nós até já saímos juntos.

Apenas no livro, Macabéa, após se sentir mal, vai ao médico. O profissional da saúde era possuidor de visões preconceituosas e excludentes e, por trabalhar com os pobres, não se preocupava em se atualizar na sua área, porque, conforme o narrador, para os pobres o conhecimento que ele já possuía bastava. Até no consultório a personagem é considerada uma estranha e colocada à margem. Na consulta, é identificado que a jovem está com início de tuberculose pulmonar.

Em ambas narrativas, a jovem nordestina vai ao encontro da cartomante¹⁴ que tem cabelos arruivados, usa diversos adereços e maquiagem com tons escuros; ademais, no cenário é nítido a predominância da cor vermelha, esta que “ao se tratar de uma cartomante, detentora de muitas superstições e crendices, entende-se que utilizar o vermelho é uma busca por proteção contra forças negativas” (SANTOS, 2018, p. 46). Frisamos que no livro a personagem se chama madama Carlota, enquanto no filme passa a ser madame Carlota.

Encontrando a madama Carlota, Macabéa acreditava em dar de cara com um destino. Com poucas palavras, como de costume, respondia às perguntas sobre seu passado e presente: “muito”, “sim, senhora”, “não, senhora”, “tenho sim, senhora”. Atenta, ouvindo a madama “[...] como se ouvisse uma trombeta vinda dos céus – enquanto suportava uma forte taquicardia”

o sujeito tenta se adequar aos significantes determinados pelo Outro pela via da identificação simbólica, e o eu tenta se moldar de acordo com o eu ideal, percebido como outro, através da identificação primária (QUINET, 2012, p. 25-26).

¹⁴ A figurada da cartomante foi tema, em 1884, do conto *A Cartomante*, de Machado de Assis, originalmente publicado na Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro. Nessa narrativa, a personagem não tem nome próprio, usa frases de efeitos, demonstrando habilidade com as palavras, e é caracterizada como uma charlatã, pois mente de forma desmascarada, à medida que busca dizer o que aparentemente o outro, naquele momento, precisa e quer ouvir.

(LISPECTOR, 1998, p. 77). Dentre as previsões, é informada sobre um homem estrangeiro que lhe daria “[...] muito amor e você, minha enfeitadinha, você vai se vestir com veludo e cetim e até casaco de pele vai ganhar!” (LISPECTOR, 1998, p. 77).

Já se sentindo outra, por causa das previsões da senhora, falou que a pagaria e também já se sentia confortável em querer mudar sua aparência física, ao perguntar “- E que é que eu faço para ter mais cabelo?” (LISPECTOR, 1998, p. 78). No filme, madame Carlota a chama de florzinha, significante que nos remete aos significantes fertilidade, nascimento, crescimento.

No filme, nesse momento, constatamos nitidamente o nascimento de sorrisos na personagem Macabéa, por meio do *close*; sorrisos que foram regados pelo discurso do Outro, representado, neste momento, por madame Carlota:

Madame Carlota: mais cheiro de homem é bom, faz bem pra saúde. Macabéazinha que horror Macabéazinha que vida horrível a sua minha florzinha! Você não conheceu seus pais, você foi criada por parentes, uma parente muito má! Quanto ao presente... você vai perder o emprego! E já perdeu o namorado, pobrezinha Macabéa! Coitadinha, A coitadinha! Macabéa, Macabéa preste atenção, Macabéa eu vejo grande notícias, Macabéa! Minha florzinha! É uma coisa muito séria, muito alegre! Sua vida vai mudar completamente, a partir do momento que você sair da minha casa! Você vai ser uma outra pessoa, seu namorado vai te procurar, te propor casamento, e que está arrependida, o teu chefe vai te chamar também e vai dizer que pensou muito e que não vai mais te mandar embora, tem mais Macabéa, grandes dinheiros vão te chegar, pela porta da rua, do estrangeiro, um estrangeiro que vem te trazer esse dinheiro, você conhece algum estrangeiro?

Macabéa: - não senhora!

Madame Carlota: - mais vai conhecer! Um estrangeiro loiro, de olho azul, não verde! Ah se você não estivesse tão apaixonada pelo seu namorado, Macabéazinha, esse gringo ia namorar você (Ambas dão uma risada) e tem mais e tem muito mais, esse gringo esse gringo vai casar com você ele é rico, rico, todo gringo é rico! Isso eu não me engano, eu nunca me engano! Esse homem vai te dar, amor Macabéa, vai te dar muito muito amor. E tem mais, eu vejo uma luz, um brilho, não, não, uma estrela brilhante, uma estrela!

As palavras da cartomante são exteriorizadas com precisão, tendo foco e objetivos bem delineados, revelando a objetivação do discurso, ou seja, a linguagem é utilizada para devidos fins práticos, com intuito de persuadir Macabéa. A opacidade do discurso minimiza a transparência das palavras que permitem o contato com a sua subjetividade e, assim, com os possíveis caminhos que podem levar o sujeito ao encontro com a verdade do seu desejo. Novamente, assim, o sujeito Macabéa, alienada desde ao nascer, é posta à alienação pelo discurso do Outro, nesse caso, a cartomante.



FIGURA 14: Madame Carlota e o futuro de Macabéa

FONTE: AMARAL, Suzana. *A Hora da Estrela*. 1985. BRASIL Filme. Cor. 135min.

Vemos que Macabéa compra, de maneira utópica e romântica, momentos efêmeros de felicidade quando vai à cartomante – sugerida por Glória – e, de certa maneira, em meio a ilusões, fantasias e alienada ao discurso do místico, deixa-se de se voltar para seus vazios. Há forte busca do fortalecimento da felicidade, de maneira rápida, em detrimento do amadurecimento, do conhecer seus vazios profundamente e aprender a lidar com eles.

No contato com os personagens, em seus diálogos, em meio a vazios, Macabéa evidencia a existência de tentativas de comunicação e de construção de laços afetivos, revelando-nos algo sobre o amor. Conforme Dunker (2018), o amor “é dar o que você não tem ao outro que não quer”, é um ato que acontece por meio da linguagem; amar é um ato de dizer. Assim, dou o que não consigo nomear e talvez posso receber o que desejo, complementa o psicanalista. Notamos que, de acordo com Dunker, nem tudo do desejo e das experiências humanas cabe na linguagem: sempre falta algo, visto que o “desejo não se inscreve na linguagem”, impulsionando à produção de novas maneiras de olhar, de falar e de amar.

Por meio da metalinguagem, Rodrigo S.M. não apenas fala sobre o ato criativo, ele vai além e constrói um ensaio crítico reflexivo sobre a razão do fazer literatura, colocando, como problemática, também os jogos de representatividade da palavra que compõe o nosso cotidiano, no nível da criação literária e também metamorfoseado no sujeito Macabéa. Nesse jogo metalinguístico, os enunciados do narrador constroem uma jovem em meio a um drama das representações, um muro, como diz Lacan (1953-1998), na linguagem (que não só representa e reflete o mundo, como um espelho, mas também como um sistema composto por regras internas e raízes filológicas, filosóficas, sociológicas), repleta de tensões sógnicas, em que os sujeitos se

debatem à procura de palavras que deem consistências às suas ideias, buscam um espaço, oportunidade e o poder em falar, em nomear e, para tanto, utiliza a linguagem de maneira instrumental, impulsionado, principalmente, pelo capitalismo que, conforme Bauman (1998; 2004), direciona o sujeito à competitividade, à indiferença e à mergulhar na liquidez.

A partir das nossas discussões, vemos que o sujeito Macabéa não consegue lidar de forma clara com o campo do simbólico, refletindo na incapacidade de expressar o seu imaginário, com isso, “ela se perde entre as palavras e nem mesmo sabe o que significam” (HOMEM, 2012, p. 126), e repete exaustivamente os significantes que entra em contato mediante a escuta da Rádio Relógio. Exteriorizando de forma descontextualizada as palavras que vai conhecendo, não consegue se expressar de forma coesa e compreensível, ocasionando dificuldade de comunicação e produz orações com ausência de conectivos ou palavras isoladas.

3.1.2.1 MACABÉA, UMA ESTRANHA

Por meio dos diálogos e caracterização da personagem, analisamos que Macabéa se configura como uma estranha no ambiente onde se encontra inserida, ou seja, a personagem possui peculiaridades que se tornam motivos para exclusão social, preconceitos, falta de oportunidades de ascensão social: Macabéa é vista, por alguns, como feia, desajeitada e enferrujada, tanto que os espelhos se quer refletem seu corpo, mas tais características nascem porque a personagem não se encaixa em padrões pré-estabelecidos socialmente – a cultura capitalista. A protagonista, sendo uma mulher vinda da região nordeste, nas duas narrativas, é considerada uma estranha perante os olhos daqueles que ocupam lugares de poder.

Como o sertão nordestino, por volta das décadas de 1960 e 1970 era abraçado fortemente pela seca, e o acesso à educação formal era limitada apenas a privilegiados socialmente, assim, uma das alternativas promissoras destinadas aos subalternos consistia em migrar para as capitais do sudeste brasileiro. No entanto, a capital é uma cidade que não lhe abraça, ao passo que as ideologias dominantes buscam supervalorizar a burguesia e a segregar as minorias. Por este motivo, a jovem nordestina ocupa um ambiente marginal que, nos dias de hoje, “denominaríamos o dos ‘excluídos’, de uma miserabilidade movida a ‘cachorro quente’, pensão suja e barata e sonhos de comer os deliciosos cosméticos dos anúncios, tão ‘capitalistamente’ colecionados, em seu consumo de ‘cultura de sucata’” (HOMEM, 2012, p. 130). A personagem é esmagada pela alta burguesia: alienada, “a estrela explicita o silêncio também social que cala sua boca e esmaga seu corpo” (HOMEM, 2012, p. 130).

O livro e o filme *A Hora da Estrela* nasceram mergulhados no mundo capitalista, um momento civilizatório onde tudo, principalmente os diferentes modos de vida e de conceber o mundo, está se deslocando, porém, “[...] os movimentos parecem aleatórios, dispersos e destituídos de direção bem delineada (primeiramente, e antes de tudo, uma direção cumulativa)” (BAUMAN, 1998, p. 121). Tais movimentos propiciam o surgimento de diversas unidades de guerrilha com ações e objetivos “destituídos de finalidade global” (BAUMAN, 1998, p. 122), sendo a individualidade, liquidez e egocentrismo predominante e, por conta disso, “ninguém prepara o caminho para os outros, ninguém espera que os outros venham em seguida” (BAUMAN, 1998, p. 122). Isso acontece porque o necessário é ocupar o “meu” espaço, adquirir sucesso profissional e pessoal, mesmo que seja necessário a criação e demarcação de diferenças – excludentes.

Um dos projetos da humanidade é desprender-se do passado e inovar, assim, busca-se a construção de uma identidade livre em detrimento de uma identidade herdada. No entanto, aqueles que não se encaixam em moldes, principalmente ditados pela civilização capitalista, é considerado estranho e, portanto, banido (colocado à margem na sociedade e até considerados inimigos – como vemos os constantes ataques aos militantes ativistas, aos LGBTs e aos índios) – estratégia antropêmica - ou devorado pelo sistema no intuito da diferença se metamorfosear na semelhança imposta – estratégia antropofágica.

O projeto moderno prometia libertar o indivíduo da identidade herdada. Não tomou, porém, uma firme posição contra a identidade como tal, contra se ter *uma* identidade, mesmo uma sólida, exuberante e imutável identidade. Só transformou a identidade que era questão de *atribuição* em *realização* – fazendo dela, assim, uma tarefa individual e da responsabilidade do indivíduo (BAUMAN, 1998, p. 30).

As sociedades produzem, por meio dos seus discursos de poder, estranhos e os produzem com suas particularidades. Estes estranhos dizem respeito àqueles que “[...] não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo” (BAUMAN, 1998, p. 27) ou em todas estas categorias. A presença dessas pessoas que são colocadas à margem da sociedade e dos discursos de poder provam gotas de incertezas que, por sua vez, suscitam o nascimento do mal-estar por se sentir perdido. Ao mesmo tempo, essa mesma sociedade, por meio dos seus discursos, propagam a ideia da meritocracia, demonstrando o sujeito como o responsável pelo seu sucesso e/ou fracasso.

Nota-se a desordem em toda a conjuntura social, principalmente nos âmbitos governamentais, onde discursos de ódio e de preconceito são aplaudidos, gerando falta de coerência se compararmos com a ideia (utópica?) de uma sociedade mais igualitária pautada

em direitos sociais. Em meio à desordem e livre arbítrio, mergulhados em incertezas, em diferentes oportunidades de direção, acontece a cegueira moral e, por sua vez, nada mais é sólido.

De acordo com Dunker (2018), a realidade sensível a qual estamos inseridos, ilusoriamente, parece ser uma totalidade coerente, bem organizada; no entanto, de perto, possui uma estrutura trágica: violência, desigualdade social, preconceitos, como vemos no livro e filme *A Hora da Estrela*.

No livro, Rodrigo S.M. conta grande parte das suas aventuras da jovem alagoana na cidade grande, transformando-a em uma grande metáfora, dando a oportunidade de tornar plural e visível a vida dos migrantes que são visibilizados pelos discursos dominantes: “ninguém olhava para ela na rua, ela era café frio” (LISPECTOR, 1998, p. 27), “[...] é tão tola que às vezes sorri para os outros na rua. Ninguém lhe responde ao sorriso porque nem ao menos a olham” (LISPECTOR, 1998, p. 15). Destarte, “nunca pensara em ‘eu sou eu’. Acho que julgava não ter direito, ela era um acaso. Um feto jogado na lata de lixo embrulhado em um jornal” (LISPECTOR, 1998, p. 36).

Macabéa, por meio do discurso do Outro (Olímpico), no momento do término do seu namoro, no livro e filme, se torna um “cabelo na sopa”, um objeto causador de repulsa e nojo, ao ser um estranho no lugar onde se encontra e, por isso, é preciso manter distância. Conforme Lacan (1953/1998), por meio da fala, o enunciador investe o destinatário do seu enunciado, o *tu*, em uma nova realidade, influenciando no desenvolvimento da sua subjetividade; nisso reside a capacidade do significante em criar e determinar a realidade subjetiva do sujeito e, por consequência, interfere nas suas ações exteriores. Assim sendo, o valor da fala não consiste propriamente na informação objetiva e manifesta, mas na reverberação, ressalta Lacan, dos discursos daquele que enuncia.

Em meio às incertezas, os estranhos já não são mais definidos, separados e domesticados unicamente pelo estado, agora permanecem em espaços e posições instáveis. Posto isso, as diferenças precisam ser construídas e reconstruídas constantemente, “nos dois lados ao mesmo tempo, nenhum dos lados se gabando de maior durabilidade, ou exatamente da ‘gratuidade’, do que o outro. Os estranhos de hoje são subprodutos, mas também os meios de produção incessante, porque jamais conclusivo, processo de construção da identidade” (BAUMAN, 1998, p. 37). Os estranhos, como Macabéa, Olímpico, Glória, as Marias, a cartomante Carlota “[...] são fornecedores de prazeres. Sua presença é uma interrupção do tédio. Deve-se agradecer a Deus que eles estejam aqui” (BAUMAN, 1998, p. 41).

Aprisionada na sua condição de ser, no livro e filme, Macabéa é um efeito do significante e vaga pelo campo do simbólico a qual não tem afinidade, é uma ficção metafórica, alegórica, dramática. Macabéa é o resto; sua história é marcada pelas poucas palavras proferidas, por poucas oportunidades de ocupar o lugar de enunciativa nos atos de fala. Apropria-se da vida ao ser sobrinha, datilógrafa, namorada de Olímpico de Jesus, colega de Glória e é reflexo sintomático quando escrita por Rodrigo S.M..

3.1.3 MACABÉA E O GRANDE OUTRO

Seguindo a máxima de Lacan, que nos mostra o sujeito ser a representação de significante para outro significante (e, dessa maneira, somos o desejo do outro), entendemos que a narrativa do sujeito Macabéa - personagem que vive num limbo impessoal e desconhece a realidade, interior e exterior, de si -, conforme Homem (2012), problematiza a questão da alteridade. À medida que conhecemos a personagem, lidamos sempre “[...] com o par antinômico alteridade/identidade” (p. 152), porque constantemente nos deparamos com um Outro simbólico e estruturalmente oposto causando estranhamento (contato com o diferente) ou identificação com o outro imaginário. Nesse processo de estranhamento e identificação, Macabéa anda, em passos lentos, ao encontro da experimentação, mesmo que alcance apenas o limiar do que almeja.

Essa relação com o Outro que é exterior a mim e diferente de mim ou semelhante a mim é perceptível em toda a narrativa literária e cinematográfica de *A Hora da Estrela*, onde os vários *eus* nascem e existem por intermédio do contato com o Outro - sendo sujeitos, cultura, discursos ideológicos poder: Rodrigo S.M. fala de si e se constrói ao falar de Macabéa; Macabéa se torna protagonista mediante as palavras de Rodrigo S.M.; ganhando o direito ao grito, no decorrer do livro, produz seus enunciados, enquanto pelas lentes das câmeras, desde os primeiros segundos da narrativa eununcia, revelando um sujeito do inconsciente; tendo contato com a sua tia, Olímpico, Glória, a cartomante Carlota, os demais personagens e a Rádio Relógio, expande, mesmo que minimamente, seu arcabouço linguístico, como veremos a seguir.

No filme, como pode ser visto no fotograma 15, deparamo-nos, inicialmente, com uma tela azul contendo informações, com letras brancas, sobre as premiações, o título do livro do qual o filme é adaptado e os créditos, acompanhado do áudio em voz *off* de um programa de rádio, a Rádio Relógio, sintonizado na AM 580 Khz. Seguidos pela tela azul e as informações técnicas da produção cinematográfica, ouvimos tique-taques, também em voz *off*, informando

que o tempo passa e, por uma voz feminina, somos comunicados sobre a hora certa minuto a minuto: “vinte e três horas, zero minuto, zero segundo”.

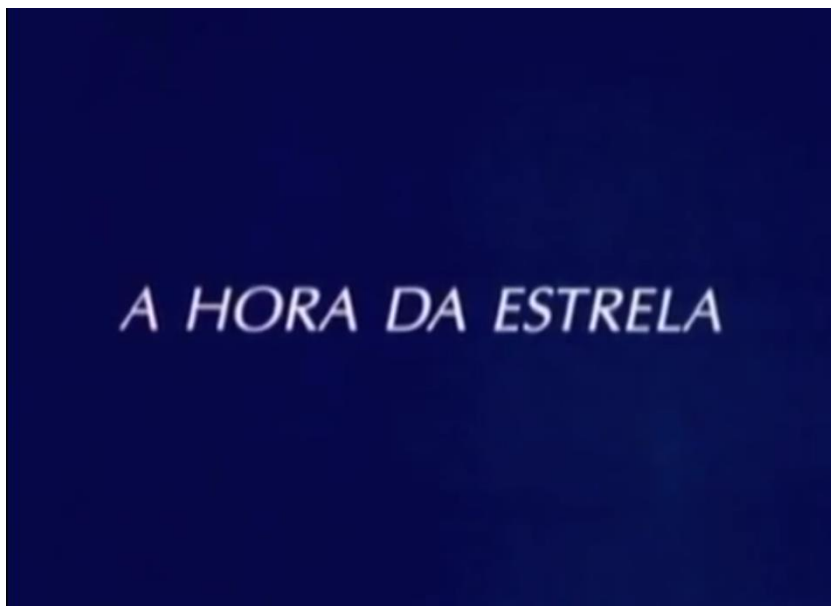


FIGURA 15: Créditos iniciais do filme

FONTE: AMARAL, Suzana. *A Hora da Estrela*. 1985. BRASIL Filme. Cor. 135min.

Ainda sintonizados, sempre acompanhados por um “você sabia?”, somos imersos em um universo de informações e curiosidades diversas sobre o mundo cultural, por uma voz masculina: “você sabia que a mosca é um inseto mais ligeiro de voar e que se ela pudesse voar em linha reta levaria 28 dias para atravessar o mundo todo?”. Na primeira sequência fílmica, então, a diretora nos apresenta uma das principais e mais presentes fontes de informações da personagem: a Rádio Relógio. Nisso, um dado interessante é a voz do feminino sempre apenas indicar a passagem do tempo - algo que vai passando, levando histórias, materializando algumas, apontando possibilidades e caminhos de outras -, enquanto a voz do masculino representa a exteriorização dos conhecimentos acumulados e produzidos socialmente.

A Rádio Relógio, que acompanha a personagem durante todo o filme, representa as suas dificuldades de comunicação, pois durante todo o percurso Macabéa vai sendo acompanhada pelo discurso do alheio – uma voz masculina: “no trabalho, ela repete esse discurso na forma escrita. Na fala, ela repete conteúdo da Rádio Relógio” (ARAGÃO, 2009, p. 113).

Em ambas narrativas, é estabelecido uma relação oposta, sincronicamente de identificação e de inversão, entre a Rádio Relógio e o sujeito Macabéa. A Rádio Relógio surge a partir do acúmulo de informações estereotipadas, tão quanto a nordestina que, sempre ouvindo a estação, se alimenta dos significantes emitidos; as duas produzem enunciados de informações superficiais, em sequências infinitas de flashes, se tornando importantes para a edificação de

diálogos entre a personagem e os demais, como visto nas tentativas de conversa entre Macabéa e Olímpico. Segundo Araújo (2008), Macabéa é de cultura oral, operada por meio da rádio e também das imagens das revistas que encontra, corta e cola na parede junto à cabeceira da sua cama; a satisfação e “[...] o gosto pela rádio pode estar relacionado à tentativa confusa de, imitando as palavras ditas no rádio, preencher seu vazio de palavras e atrair o homem para si” (ARAÚJO, 2008, p. 60), em razão de grande parte das informações dadas pela Rádio são anotadas por ela e utilizadas, posteriormente, nas tentativas de diálogos com Olímpico de Jesus.

A Rádio Relógio acumula “saberes” e informar os seus ouvintes, em contrapartida, Macabéa não entende muito sobre o código linguístico, exteriorizando apenas o que ouve sem estabelecer relações inter e textuais consistentes com a realidade subjetiva e a sensível. Por isso mesmo, percebe-se a oposição entre a constante locução emitida pela Rádio Relógio frente ao silêncio da nordestina: “a Rádio fala, ela escuta. Escuta e repete, num trabalho ‘cacarejador’, sem colocar aí algo de si. Nesse sentido, Macabéa revela uma posição em que não há criação própria, algo que a distinguisse como sujeito de seu destino, de seu tempo e de seu desejo” (HOMEM, 2012, p. 125).

Na obra literária, por meio da onomatopeia “tic, tac, tic, tac...”, somos informados sobre o passar do tempo que, no filme, acontece com o surgimento do som em voz *off*, em oposição à, segundo Homem (2012), “[...] existência de certa forma atemporal do viver de Macabéa”, à medida que ela se deixasse levar passivamente pela força do destino, “posicionando-se frente às três instâncias básicas do tempo – passado, presente e futuro – condição básica para se construir uma história” (p. 125).

Sua rica fonte de conhecimento era a Rádio Relógio, o Outro, o objeto que lhe conectava com o mundo do saber, transmitia informações, entretenimento e cultura. Por meio dela, Macabéa ficava informado a respeito da hora, do que acontecia na cidade e no país, além de conhecer um pouco sobre o mundo: “ligava invariavelmente para a Rádio Relógio, que dava a ‘hora certa e cultura’ e nenhuma música, só pingava em som de gotas que caem – cada gota de minuto que passava” (LISPECTOR, 1998, p. 37).

Nos intervalos da Rádio Relógio, ouvia os anúncios (uma das coisas que mais adorava) – edificadas por uma linguagem instrumental – e também aguardava ansiosamente os ensinamentos dos quais poderia, um dia, necessitar em sua vida. Certa vez, ouvira que deveria ter fé e arrepender-te em cristo para, assim, conseguir a felicidade, “então ela se arrependera. Como não sabia bem de quê, arrependia-se toda e de tudo. O pastor também falava que a vingança é coisa infernal. Então ela não se vingava” (LISPECTOR, 1998, p. 37).

Observando o livro, já nas primeiras palavras da narrativa literária, tem-se a busca incansável do narrador em exteriorizar o que há no seu íntimo, tentando transformar os afetos em significantes, com isso, nota-se a tentativa de encontrar aquela palavra que seja capaz de aproximar-se do limiar das sensações que sente no momento; se deparando com o vazio e o indizível, busca por significantes e acontece o narrar-de-si: Clarice Lispector escreve Rodrigo S.M. que escreve sobre Macabéa, esta também é escrita pela autora Lispector. São junções de experiências, excitações, energias pulsionais que se tornam a epiderme dos significantes escolhidos para tingir o branco do papel.

Contemplamos a procura de um Outro para se inserir no campo da existência, para gritar, apropriar-se do saber inconsciente e a necessidade de se escrever no Outro para poder existir: Clarice Lispector abraça Rodrigo S.M. que abraça Macabéa e lhe oferece a oportunidade de ter sua história contada em um livro.

Na adaptação cinematográfica, percebemos que, ao invés do narrador, é a própria jovem que se torna encarregada por contar a sua história. O Outro, nessa narrativa, deixa de narrar e apenas se torna responsável por dar informações e propor novas maneiras de viver e de olhar a Macabéa – esse Outro é representado pela Rádio Relógio, os demais personagens da trama e a sociedade.

As ideias, fantasias e sonhos são sustentados pela cadeia simbólica onde ganham formas; com isso, o sujeito não é o centro do psiquismo, ele é determinado pelas fantasias do desejo Outro, é a alteridade, por isso, sendo uma personagem “oca”, se estrutura sempre em um Outro, sendo ele o narrador, a Rádio Relógio, ou os demais personagens que estão à sua volta, alienando-se: “o inconsciente como discurso do Outro nos indica que não é só ele é estruturado como uma linguagem, mas que o lugar do Outro equivale ao lugar do código pessoal dos significantes do sujeito” (QUINET, 2012, p. 24).

Sabendo da influência das pessoas na formação e desenvolvimento do psiquismo, voltando para a infância de Macabéa, depreende-se que a tia da personagem, a qual exerce a função materna, apresentou-lhe um mundo simbólico estruturado de forma intensa com restrições sexuais, com misticismo, crendices populares e tabus. De certa maneira, tais estímulos expandiram o mundo de Macabéa, mas dentro de uma bolha limitadora e produtora de sujeitos que repreendem seus desejos sexuais e seus sonhos por acreditarem que todos os fatos que acontecem são fruto exclusivamente do seu destino (ideia da meritocracia), não das suas ações e das ações de uma sociedade capitalista e excludente, onde as oportunidades de “ir além” são castradas. Macabéa é criada para obedecer, desde a sua infância, por meio da intervenção da lei – a sua tia.

Frisamos que, segundo Freud, em *O Futuro de uma Ilusão* (1927), a mãe, ou aquele que exerce tal função, o primeiro objeto de amor do bebê; no entanto, após a inserção da criança no campo da linguagem, marcas psíquicas são criadas e, conseqüentemente, o Outro não conseguirá interpretar literalmente as suas necessidades, provocando o desamparo psíquico. O psicanalista enfatiza que conviver com o desamparo é uma “educação para a realidade”, pois sempre haverá uma luta bipolar entre sujeito e civilização, visto que constantemente tende a podar seus impulsos. De frente com o desamparo – e com medo do incerto, do destino e da morte –, o sujeito percebe a constante necessidade da proteção do Outro, conseqüentemente, projeta a figura paterna e “[...] cria para si os seus deuses a quem teme, a quem procura propiciar e a quem, não obstante, confia sua própria proteção” (FREUD, 1927-1931/1996, p. 33), criando artifícios psicológicos para lidar com o medo, como a invenção da Religião.

Tais fatos podem explicar a importância da tia durante o desenvolvimento de Macabéa, a qual se tornara a responsável por guiar seus passos e influenciar a instaurar, em sua realidade psíquica, o que deve ou não fazer e acreditar, dessa maneira, a tia injetou a personagem dentro de uma bolha repleta de tabus e estigmas. É importante ressaltar que as informações detalhadas sobre a infância da jovem encontramos apenas na obra literária, enquanto no filme não possuímos dados suficientes para inferir sobre a forte interferência e possíveis conseqüências da tia no desenvolvimento da subjetividade de Macabéa. Sobre o desamparo e a influência do Outro na constituição psíquica e, portanto, aos aspectos referentes à singularidade de cada sujeito, Valle diz:

Seria, portanto, nesta rede de referências sociais e históricas, acrescida pelos fundamentais pilares familiares e singulares, que o sujeito tem sua constituição psíquica estruturada, o que poderá dar a ele condições de atuar no campo dos laços sociais e de produzir sua subjetividade com a apropriação e autonomia que poderão trazer um viver menos desconfortável e mais próximo de seus desejos. Sendo esta rede muito tênue e precária, o desamparo atua de forma intensa (VALLE, 2006, p. 66).

A tia se torna uma das responsáveis, na infância, por oferecer e nomear os objetos de satisfação da criança e na ampliação ou limitação do seu campo de objetos. Diante dessa discussão, percebe-se que o contato com ela permite a construção imaginária de um *eu ideal* que, em toda a sua vida, o sujeito Macabéa tenta se aproximar, não conseguindo ultrapassar essa imagem especular a qual foi alienada desde o seu nascer, por causa da impossibilidade perfeita de significação da linguagem.

Sua tia fora criada com estigmas, superstições que, de certa forma, aprisionam os desejos, principalmente os femininos. O narrador ressalta que a tia de Macabéa nunca se casou

por nojo e acreditava ser seu dever evitar que sua sobrinha não se tornasse “[...] uma dessas moças que em Maceió ficavam nas ruas de cigarro aceso esperando por homem” (LISPECTOR, 1998, p. 28). No filme, conversando com as novas colegas da pensão, Macabéa relata que sua tia morreu em um hospital e, agora, está sozinha no mundo, porque também não tem nem pai e nem mãe; a personagem fílmica só nos fornece essas vagas informações sobre sua família.

Aos dezenove anos, fora incentivada procurar emprego na capital. Já pensando nesse futuro, que mais parece um destino castigante para aqueles que não possuem oportunidades igualitárias para a ascensão social e crítica, sua tia lhe pagara um curso de “bater máquina” (curso de datilografia) e, dessa maneira, a personagem se tornou datilógrafa:

Por ser ignorante era obrigada na datilografia a copiar lentamente letra por letra – a tia é que lhe dera um curso ralo de como bater à máquina. E a moça ganhara uma dignidade: era enfim datilógrafa. Embora, ao que parece, não aprovasse na linguagem duas consoantes juntas e copiava a letra linda e redonda do amado chefe a palavra ‘designar’ de modo como em língua falada diria: ‘desiguinar’ (LISPECTOR, 1998, p. 15).

Percebemos que é no contato com as pessoas que vamos construindo nosso baú de informações, desenvolvendo afetos e vivenciando experiências. Conforme Lacan, o sujeito do incosciente surge por meio da linguagem que fala em nós e de nós, se coagula ao ser tocado pelo significante, desenvolve-se como efeito do significante que se constrói no campo do Outro. O psicanalista ainda sublinha que o sujeito vem à luz no lugar que habita o isso (inconsciente) que é estruturado como uma linguagem.

Mesmo sendo datilógrafa, Macabéa se torna apenas mais um indivíduo excluído pelas ideologias dominantes daquela sociedade, é apenas mais uma apagada mediante os discursos de poder dos privilegiados. Vemos uma *alienação* fundante marcada pela vertente social e também pelo espelhamento que “[...] instaura o sujeito que se reconhece em uma imagem e permanece fixado nela, sem a ultrapassar a fim de construir a própria história como sujeito desejante” (HOMEM, 2012, p. 132).

A construção do eu-ideal e a alienação a qual o sujeito é posto em todo o momento se torna pertinente nas discussões sobre o *Estádio do Espelho*. De acordo com Dor (1989), a criança forma sua imagem, desencadeando a estrutura do *eu*, se espelhando no Outro, em razão de, inicialmente, ter a imagem como um outro real, desencadeando “[...] uma *confusão primeira entre si e o outro*” (DOR, 1989, p. 79, grifo do autor); essa imagem advinda do exterior, por intermédio dos significantes (linguagem), adentra no campo do imaginário, sendo refletida no

objeto e condicionada ao seu corpo, ocorrendo a identificação primordial. Esse outro é representado, na infância, principalmente pelos sujeitos representante da função dos pais.

As imagens aparecem, conforme Lacan (1949-1998), como o limiar do mundo visível e refletem os traços individuais, os elaborados e determinados socialmente, assim, vemos que, durante o desenvolvimento do *infas* à função de sujeito há, de maneira mimética, construção de uma identidade alienante. Posto isso,

o estágio do espelho é um drama cujo impulso interno precipitasse da insuficiência para a antecipação – e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica – e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental (LACAN, 1949-1998, p. 100).

Sem conhecer seus pais, sendo criada repleta de pudores por sua tia, não tendo, assim, origem nem do nome definida, Macabéa

[...] carrega o visgo de tal alienação; imagem – presa no espelho – de algo “manchado”, aliado a significantes difusos de sua origem: uns “panos” a cobriam. E para disfarçar essa que era sua marca, era necessário perder ainda mais as marcas de si mesma, esfacelar a imagem já tão tênue com “grossa camada de pó branco” no rosto (HOMEM, 2012, p. 133).



FIGURA 16: Macabéa datilografando

FONTE: AMARAL, Suzana. **A Hora da Estrela**. 1985. BRASIL Filme. Cor. 135min.

O desejo da tia é concretizado a cada tecla apertada, por Macabéa, da máquina de escrever. O signifiante “máquina de datilografar” se torna um objeto de satisfação para a

personagem, por permitir a realização de um dos seus sonhos e torna palpável a imagem internalizada, desde criança, do *eu ideal*:

É essa imagem que se fixa, eu ideal, desde o ponto em que o sujeito se detém como ideal do eu. O eu, a partir daí, é função de domínio, jogo de imponência, rivalidade constituída. Na captura que sofre de sua natureza imaginária, ele mascara sua duplicidade, qual seja, que a consciência com que ele garante a si mesmo uma existência incontestável [...] não lhe é de modo algum imanente, mas transcendente, uma vez que se apoia no traço unário do ideal do eu [...]. Donde o próprio ego transcendental se vê rivalizado, implicado como está no desconhecimento em que se inauguram as identificações do eu (LACAN, 1960/1998, p.823).

De acordo com Aragão (2009), essa máquina representa a profissão e nesse espaço, onde agora pode se tornar alguém naquela sociedade, não há lugar para criatividade ou reflexão, visto que “sua função na pequena empresa onde trabalha é bater à máquina o que está escrito nos documentos que lhe são entregues” (p. 112), conseqüentemente, “a única marca pessoal que Macabéa deixa neste trabalho é a sujeira da gordura dos cachorros-quentes que ela come enquanto datilografa” (p. 112). Nesse ambiente, a personagem se ocupa, por todo o tempo, em reproduzir as palavras objetificadas ditas pelos outros.

Após quase perder seu emprego, atordoada, no banheiro, olhou para o espelho na tentativa de se ver e de se conhecer: “olhou-se maquinalmente ao espelho que encimava a pia imunda e rachada, cheia de cabelos, o que tanto combinava com a sua vida. Pareceu-lhe que o espelho baço e escurecido não refletia imagem alguma. Sumira por acaso a sua existência física?” (LISPECTOR, 1998, p. 25). No espelho ordinário e imundo como a sua vida, enxergou um rosto deformado e já com ferrugem, refletindo seu baixo autoestima: olhando no espelho, “[...] distraidamente examinou de perto as manchas no rosto” (LISPECTOR, 1998, p. 27) que, em Alagoas, se chamavam “panos”, e notou ser encardida, possuir um cheiro murrinhento, e “nada nela era iridescente, embora a pele do rosto entre as manchas tivesse um leve brilho de opala. Mas não importava. Ninguém olhava para ela na rua, ela era café frio” (LISPECTOR, 1998, p. 27).

No filme, ainda na firma, acompanhada e perturbada pela possibilidade de perder o emprego, advindo da advertência do seu patrão, Macabéa vai ao banheiro, acende uma lâmpada que ilumina fortemente seu rosto, passando a ser refletido em um espelho velho e sujo. Em *close*, vemos as manchas do espelho se misturarem com as manchas da pele do rosto. Nessa sequência, a face de Macabéa ocupa grande parte da tela e, de acordo com Balázs (*apud* XAVIER, 1983), quando isso acontece, o espaço arquitetônico é praticamente anulado e o espectador, por meio do rosto da personagem, mergulha, mediante o enquadramento, na

dimensão da fisionomia da jovem, permitindo a troca de olhares e sentir, com mais intensidade, as sensações e sentimentos que a montagem e a atuação tentam despertar.

O espelho, portanto, é outro significante relevante para o desenvolvimento do sujeito Macabéa: “ao olhar-se no espelho do escritório, sujo e manchado, Macabéa parece tomar conhecimento de si, quase como uma descoberta da própria identidade. Ela olha para a imagem refletida e toca delicadamente em seu rosto” (ARAGÃO, 2009, p. 113); assim, notamos, além de tudo, tentativas de se descobrir, se reconhecer diante da imagem ali refletida e das palavras e comentários que sempre houve ao seu respeito.

Verifica-se a tentativa de, se olhando no espelho, unir a imagem mental que possui de si com a imagem que lhe é exterior e faz parte da realidade sensível, bem como, o isolamento do próprio ser:

o ambiente saturno, a audição de acordes musicais junto com as tomadas de câmera, que focalizará Macabéa frente a um espelho manchado de um banheiro pouco caracterizado pelo asseio e limpeza, sugere um momento metafórico do ser consigo mesmo, se visto isoladamente. Pois, os planos anteriores, mostrando o chefe descontente e demitindo Macabéa, suas mãos de unhas sujas, sua humildade gestual e verbal, grudam-se a esse último plano para dar-lhe significado (ARAÚJO, 2008, p. 60).

Macabéa se frustra com a imagem que vê refletida, isso acontece devido às comparações realizadas ao objeto a qual seu desejo está alienado com a imagem presente diante de si. Sobre isto, Lacan nos diz que mesmo o sujeito, em seu discurso, se reduzindo à imagem especular avistada no espelho ainda não iria se satisfazer plenamente, porque “seria ainda o gozo do outro que ele faria reconhecer ali” (LACAN, 1953-1998, p. 251), já que o objeto “nunca se aliará à assunção do seu desejo” (LACAN, 1953-1998, p. 255). Com isso, percebemos que o sujeito do inconsciente faz parte do simbólico e escapa da objetivação.



FIGURA 17: Macabéa e o espelho

FONTE: AMARAL, Suzana. **A Hora da Estrela**. 1985. BRASIL Filme. Cor. 135min.



FIGURA 18: Macabéa e o olhar do espelho

FONTE: AMARAL, Suzana. **A Hora da Estrela**. 1985. BRASIL Filme. Cor. 135min.

Nos deparando num jogo especular, surge nessas narrativas a necessidade de ir à procura de espelhos, permitindo a construção, no imaginário, de um corpo moldado pelo desejo do outro e influenciado de forma direta no desenvolvimento psíquico da jovem: temos o imaginário, o simbólico e o espelho que reflete as visões estabelecidas do mundo exterior e as imagens especulares já construídas pelos discursos dominantes dos Outros; tais fatos refletem o seu duplo, o que o sujeito “é” e não sabe que é.

Frisamos que “olhar no espelho” proporciona o desenvolvimento do sujeito e a autodescoberta. Vinculado à determinada imagem refletida no espelho, o “quem sou eu?” e suas

hipóteses aparecem alienados às significações do Outro; com isso, o Outro impulsiona à construção do que eu sou, do que deve ser, do que acho ser. Dessa maneira, o *eu (je)*, dessa forma, é um Outro, o que um significante representa ao outro significante, como visto no *estádio do espelho*.

Cabe ressaltar que estar diante do espelho é a redescoberta do *eu (je)*, por meio da identificação com a imagem, com o possível objeto de satisfação. Olhando para o espelho, principalmente sendo acompanhada por uma breve luz que tenta clarear o ambiente escuro (fotogramas 17 e 18), identificamos a tentativa da narrativa demonstrar à personagem que, mesmo diante de dificuldades, ela está ali e tem um corpo e voz.

Na película, quando a nordestina está no seu quarto da pensão, tenta encontrar sua imagem especular em um vidro transparente, sujo e com moscas (os insetos que, se conseguissem voar em linha reta, conseguiria dar a volta ao mundo em 28 dias, mas, como vemos, elas voam em círculos, fazendo-as permanecerem no mesmo lugar, como Macabéa), remetendo-nos à incapacidade do Outro de nos completar, nos preencher totalmente com os seus significantes. Isso acontece porque, no processo de identificação com o objeto, o sujeito percebe ser algo, toca sua pele e, tentando se nomear, não encontra a palavra que abraça os significados que surgem num processo de encontros, desencontros e identificações, estas reponsáveis pelo desenvolvimento do sujeito do inconsciente.

Surgindo a partir do espelhamento, do desejo do narrador e, consequentemente, de Clarice Lispector, se instaura, nesse momento, a problemática da identificação, em um jogo que marca o par identidade/alteridade, onde um sujeito se constrói e se desenvolve mediante as relações contrastantes e interdepende do outro, em um jogo de espelhos que permitem a identificação e a alienação: “o mesmo, idêntico, em que o espelhamento se dá e o sujeito aí se aliena, contrapondo-se ao Outro, o diverso, aquilo com o qual o Ser não consegue estabelecer uma aliança imaginária e passível de identificação” (HOMEM, 2012, p. 129).

Estar diante do espelho e, metaforicamente, do Outro, desencadeia questões de alienação social e subjetiva e, como já visto, Macabéa permanece à margem na sociedade, configurando-se a alienação social. No decorrer das duas narrativas, consoante Homem (2012), a personagem não se move completamente em busca de guiar seus passos, mesmo quando lhe é concedida a oportunidade: “até o momento em que ela seria capaz de tomar nas próprias mãos as rédeas do destino, implicando-se como *sujeito* – não mais entregue a uma posição de *objeto* do Outro e das circunstâncias – e colocando-se face a seu desejo, assumindo-o e nele se implicando” (HOMEM, 2012, p. 130, grifo da autora).

À noite, tossindo muito, Macabéa, vestida com uma camisola de brim e com manchas aparentemente de sangue, mijava em um penico e, ao mesmo tempo, come uma coxa de galinha. Tais ações que, conforme a civilização, são consideradas falta de higiene, na verdade, além de revelar a que a protagonista segue seus impulsos, nos mostram uma personagem que se aproxima da inocência, vivendo com intensidade cada momento, explorando e ampliando as suas experiências, dessa maneira, evidenciando a própria caracterização infantil¹⁵ de Macabéa.

Antes de dormir, liga o seu rádio e sintoniza na Rádio Relógio. Com o cantar do galo e com ajuda do despertador, ambos em voz *off*, às 6h da manhã, as três Marias e Macabéa acordam. Contrastando com as suas colegas do quarto que trocam suas roupas sem pudor e vergonha, Macabéa veste suas roupas ainda deitada e coberta para não mostrar o seu corpo às demais porque tem vergonha: “Eu tô acostumada a me trocar aqui debaixo, minha tia mim ensinou”.

Dormia com roupas de combinação de brim, repleta de manchas aparentemente de sangue pálido, nos impulsionando a pensar em sua infertilidade na vida e também em uma possível saúde frágil. Nas noites de frio, aquecia-se com o seu próprio corpo e “dormia de boca aberta por causa do nariz entupido, dormia exausta, dormia o nunca” (LISPECTOR, 1998, p. 24), tinha um corpo cariado e o narrador sabe que “[...] dizer que a datilógrafa tem o corpo cariado é um dizer de brutalidade pior que qualquer palavrão” (LISPECTOR, 1998, p. 35), porque, ao contrário de Macabéa, ele conhece o poder das palavras.

Às vezes, com sua pele tocando nos lençóis de brim, à luz de vela, em um momento assemelhando-se a um ritual, lia alguns anúncios de jornais que conseguia no escritório onde trabalhava. Macabéa colecionava-os e colava-os em um álbum: “Havia um anúncio, o mais precioso, que mostrava em cores o pote aberto de um creme para pele de mulheres que simplesmente não eram ela” (LISPECTOR, 1998, p. 38). O que estava diante dela bem colorido atiçava o seu apetite e, consequentemente, se conseguisse comprar, ingeria o creme a colheradas, numa ânsia tentativa de possuir e interiorizar o que o mundo exterior contempla fortemente por “beleza estética”, algo que, conforme o próprio narrador, ela não possuía; engolia também porque, cansada de comer torrada esfarelada, faltava-lhe gordura.

¹⁵Kohan (2007) nos diz haver algumas diferenças entre a infância: “uma é a infância majoritária, a da continuidade cronológica, da história, das etapas do desenvolvimento, das maiorias e dos efeitos: é a infância que, pelo menos desde Platão, se educa como um modelo. Essa infância segue o tempo da progressão sequencial: seremos primeiro bebês, depois, criança, adolescentes, jovens, adultos, velhos. Ela ocupa uma série de espaços molares: as políticas públicas, os estatutos, os parâmetros da educação infantil, as escolas, os conselhos tutelares. Existe também outra infância, que habita outra temporalidade, outras linhas: a infância minoritária. Essa é a infância como experiência, como acontecimento, como ruptura da história, como evolução, como resistência e como criação” (KOHAN, 2007, p. 94).

Tais amontoados de imagens, como as embalagens de cosméticos colecionados pela jovem Macabéa nas duas narrativas e também as imagens que lhe é concedida como modelo do *ser* feminino, se dissolvem de maneira imediata como os sonhos que, no momento de vigília, por causa do recalque, lembramos de pequenos momentos apenas; porém, “o que não se dissolve é uma sensação de estranheza e mal-estar” (CALVINO, 1990, p. 73). Podemos inferir, aqui, a liquidez a qual as representações estão se encontrando, revelando seu drama, e levam os objetos de prazer a se dissolverem nas mãos dos sujeitos, em seus discursos, provocando, o que chamaria Freud, de mal-estar e, quiçá, melancolia.

Consoante Birman (2016), a cultura contemporânea alimenta a autodestruição, o narcisismo, por meio do seu utilitarismo e praticidade ao fornecer caminhos práticos de gozo: a sociedade capitalista optou pelo contrato utilitarista. Nessa praticidade, fornece objetos substituíveis, aliados às ideologias do capitalismo, reduzindo e recalcando o mal-estar, adestrando o corpo. Com isso, deixamos de nos conhecer, negando, novamente, o trauma fundante. Em *O mal-estar da civilização*, conforme Freud (2010), o mal-estar se manifesta e advém da natureza – mundo externo – (mais forte que o homem e imprevisível), das relações sociais (os Outros que nos oferecem objetos de satisfação e também nos provocam excitações ao nos relacionarmos) e do próprio corpo (o sujeito luta contra o tempo e o envelhecimento).

Dunker (2018) complementa afirmando que, ao nascermos, mergulhamos em um mundo já estruturado e que nos oferece objetos substitutivos de satisfação, alienando-nos ao desejo dos outros. Nisso, entramos também no universo da mentira, porque, em meios aos objetos, aumenta as possibilidades de nos enganarmos e enganarmos o outro em relação ao nosso desejo, além disso, há algumas instituições que se apropriam dos nossos desejos para nos moldar.

Voltando ao texto da nossa análise, tais atitudes, como colecionar anúncios e sonhar em ser uma estrela de cinema, indicam como todas os supostos desejos, na verdade, não passam de ilusões e necessidades a partir das promessas imaginárias que a personagem adota, talvez, como uma maneira da vida vir a ser mais suportável, uma maneira de enfrentar a dor - esse desamparo advindo da falta, desse Real impossível de ser dito e representado em sua totalidade:

O desamparo é o desengano, a verdade da condição humana. Quando alguém está cara a cara com a morte dizem que está “desenganado”. A vida, então, requer alguns “enganos”. Algumas benéficas ilusões que nos amparam, nos rodeiam formando um círculo invisível. Um círculo de fantasias que nos contorna. Talvez possamos dizer que este círculo é por nós criado para que possamos enfrentar a falta de face do Real. Tais fundamentais ilusões / fantasias vêm em forma de trabalho, ligações, adereços, interesses... uma cor aqui, outra ali, que nos mantêm vivos, produzindo vida, a cada dia (VALLE, 2006, p. 66).

No seu quarto, ouvindo a Rádio Relógio em voz *off*, a qual informa as horas exatas, e também acompanhada por uma garrafa do seu refrigerante preferido, está colando embalagens de cosméticos e notícias de revistas na parede: essas imagens, objetos substitutivos e oferecidos pelo sistema industrial de cosméticos, permitem Macabéa sonhar, aproximar-se do limiar dos desejos que a impulsionam ir em frente.

Macabéa ama muito comer, mas é muito “seletiva”, “chata”, porque, quando pequena lhe disseram que ela comeria um gato frito, criando uma imagem mnêmica e traumatizando-a: “assustou-se para sempre. Perdeu o apetite, só tinha a grande fome” (LISPECTOR, 1998, p. 39), esta metaforicamente sendo as pulsões sexuais. Segundo Birman (2016), as experiências causam marcas psíquicas e, em alguns casos, são traumáticas; o sujeito tende a sempre voltar para as marcas, algumas causam prazer (pulsão de vida) e outras provocam dor (pulsão de morte). As excitações, por meio da lembrança do gato e também, por exemplo, os acontecimentos do seu dia a dia fazem Macabéa sentir dor, visto que ela não exterioriza todos os sentimentos e sensações, não tenta se livrar das excitações dolosas; em vista disso, analisa-se que as dores e os sofrimentos, na personagem, se manifestam de forma masoquista (nos faz sofrer) - sendo que, em outros casos, pode se manifestar de maneira sádica (faz o outro sofrer).

No livro, somos informados que, durante a infância, por exemplo, Macabéa não possuía brinquedos, era destinada a trabalhar em sua casa, ajudava nos afazeres domésticos; quando não fazia as atividades que lhe fora solicitado, sua tia lhe dava cascudos na cabeça e, além disso, como castigo, lhe privava da sua sobremesa favorita: goiabada com queijo. Não sabia o porquê desse castigo ser o predileto da sua tia: “esse não-saber pode parecer ruim mas não é tanto porque ela sabia muita coisa assim como ninguém ensina cachorro a abanar o rabo e nem a pessoa a sentir fome; nasce-se e fica-se logo sabendo” (LISPECTOR, 1996, p. 28-29). A personagem só frequentava a igreja porque era incentivada por ela e quando a senhora faleceu “ela nunca mais fora a uma igreja porque não sentia nada e as divindades lhe eram estranhas” (LISPECTOR, 1998, p. 29).

Macabéa é uma estranha para si e para o outro. Bem como essa nordestina que está aproximando-se da conquista de uma narrativa ficcional, há várias espalhadas nas grandes e pequenas cidades sendo excluídas do acesso à educação de qualidade, às informações sistemáticas, inseridas em ideologias patriarcais que acabam limitando suas formas de satisfação e apresentam-lhe moldes pré-determinados para a realização dos seus desejos: era tão tola que “nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável” (LISPECTOR, 1998, p. 29). Além de estarem entrelaçadas em ambientes, muitas

vezes, machistas, sexistas e misóginos, os sujeitos, sem instruções, são facilmente substituíveis nos locais de trabalho, porque há, consoante as discussões marxistas, um exército de pessoas à espera de uma oportunidade de emprego:

como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa. Não notam sequer que são facilmente substituíveis e que tanto existiriam como não existiriam. Poucas se queixam e ao que eu saiba nenhuma reclama por não saber a quem (LISPECTOR, 1998, p. 14).

Macabéa, para se salvar e ter um dia consigo mesma, mentiu para seu chefe, dizendo-lhe que iria arrancar um dente, fez isso porque “às vezes só a mentira salva” (LISPECTOR, 1998, p. 41). Com isso, conseguiu seu dia de folga e também um dia com a solidão, já que suas colegas de quarto estavam em seus respectivos ambientes de trabalho realizando suas funções na sociedade capitalista. Estar sozinha em um quarto só para ela lhe permitia abraçar a liberdade, por isso, dançou bastante diante do espelho – o momento era tão sutil e sublime, assim não queria perder nenhum momento se quer, o espelho também servia como um auto reflexo, demonstrando que, enfim, vê-se como uma pessoa alegre. Mais uma vez identificamos a presença marcante do espelho, numa tentativa de “[...] afirmação de sua identidade” (ARAGÃO, 2009, p. 114).

Sobre “estar só”, Lúcia Maria Homem, em *A importância de esta só* (2018), nos diz que a solidude é uma condição natural e estruturante do ser humano, visto que nascemos e morremos sozinhos. Contrariando as ideias dominantes da civilização, principalmente do capitalismo, mostra-nos que a solidude permite a conexão do eu, corpo e a experiência, assim, para ser feliz e sentir o bem-estar não necessariamente pressupõe “está com”. A psicanalista salienta que a sociedade patriarcal idealizou a ideia de felicidade e relacionou-a com a microcélulas de dois (de preferência heterossexuais), com objetivo de replicar a vida. No entanto, essas microcélulas, como demonstra a clínica, é lugar de conflitos subjetivos, de ideias, objetivos, ódio, disputa, é, portanto, um caldeirão de múltiplas energias pulsionais.

No filme, a cena a qual Macabéa se encontra em seu dia de folga é reconstruída nos levando para um verdadeiro sonho: sozinha, no quarto da pensão, ao som de *Danúbio Azul*, usando camisola e um lençol branco envolvendo todo o seu corpo (fotograma 19), assemelhando-se a um vestido e véu de noiva, dança alegremente por todo o espaço do quarto – aproveita com imensa intensidade o momento que se encontra sozinha nesse ambiente. Durante poucos minutos, se realiza, mesmo que parcialmente, e tem momentos de sonhos e de fantasias. Olhando para um espelho, também manchado, conforme Araújo (2008), para

intensificar a autossatisfação de Macabéa, diz, em voz *off*: “sou datilógrafa, sou virgem e gosto de Coca-Cola”.

A união da imagem, montagem e dos demais elementos cinematográficos proporciona a construção de uma sequência (fotogramas 19, 20 e 21) que reflete um momento sublime e sensível da jovem que é o casamento: “a intenção de Macabéa de se casar, portanto, ganha representação visual pela montagem e som – do quarto/Danúbio Azul para a vitrine, para o encontro, tudo ligado com a mesma trilha sonora” (ARAÚJO, 2008, p. 90). Isso acontece por meio da união de significantes, principalmente com o auxílio da música; assim, notamos que

O som pode ser sempre ouvido no espaço todo, em cada plano. Se uma cena é representada, por exemplo, numa boate, e ouvimos a mesma música, saberemos que nos encontramos na mesma boate, mesmo se, dentro do próprio plano, não vemos nada, a não ser a mão que segura uma flor, ou coisa do gênero. Mas, se, de repente, ouvimos sons diferentes neste mesmo plano da mão, pensamos, mesmo não vendo que a mão que segura a flor se encontra agora num lugar bastante diferente. Por exemplo, continuando com a imagem da mão segurando a rosa – se em vez de música para dançar ouvimos agora o canto de pássaros, não nos surpreenderemos se, quando a imagem se abrir num plano geral, aparecer um jardim e o dono da mão colhendo flores. Este tipo de mudança oferece boas oportunidades para vários efeitos (BALÀZS *apud* XAVIER, 2008, p. 88).

Sobre a ideia de a felicidade estar atrelada ao casamento, dentre outras ideologias dominantes que estão latentes, Homem (2018) nos diz que sua sustentação está também na ideia negativa para com a solidão. Nisso, além de ressaltar o feminismo com a revolução mais bem-sucedida da civilização, a próxima revolução é derrubar o número grupalizado (a ideia das microcélulas de dois) e a solidão não ser vista de maneira negativa, ressaltando que isso não indica a deterioração da edificação de relações profundas. Logo, mostra-nos a possibilidade de estar só como um sentimento de “[...] não fazer o luto dessa condição estrutural humana da solidão” (HOMEM, 2018). Posto isso, “o real pensamento é profundamente solitário” (HOMEM, 2018).



FIGURA 19: "Sou datilógrafa, sou virgem e gosto de Coca-Cola"

FONTE: AMARAL, Suzana. **A Hora da Estrela**. 1985. BRASIL Filme. Cor. 135min.

Vale ressaltar que o vestido de noiva revela marcas de desejo da personagem e de alienação ao desejo do outro: Macabéa é também reflexo do discurso da sua tia, já que, segundo a senhora, moças de família encontravam a felicidade principalmente no casamento. Com isso, percebemos que, no cinema,

O traje nunca é um elemento artístico isolado. Deve ser considerado em relação com um determinado tipo de realização, a que pode acrescentar ou diminuir o efeito. Destacar-se-á do fundo dos diferentes cenários para valorizar gestos ou atitudes das personagens, segundo as suas aparências e as suas expressões. Significará qualquer coisa, por harmonia ou por contraste, no agrupamento dos actores e no conjunto de um plano. Por fim, consoante a iluminação, poderá ser modelado ou sublinhado pela luz ou neutralizado pelas sombras (EISNER *apud* MARTIN, 2005, p. 76).

A ideia do casamento, advinda do desejo da sua tia, conforme Homem (2018), pode ser vista como fruto das “fantasias delirantes de massa”, como a lógica religiosa alienante que promove identificações castradoras das singularidades do sujeito, porque, quando o sujeito replica, não se faz necessário pensar: “É uma repetição, ela é um jogo neurótico de espelhos onde um replica a ideia do outro, que replica a ideia do outro...” (HOMEM, 2018).



FIGURA 20: Macabéa e o sonho do casamento

FONTE: AMARAL, Suzana. **A Hora da Estrela**. 1985. BRASIL Filme. Cor. 135min.



FIGURA 21: O encontro de Macabéa e Olímpico de Jesus no Jardim da Luz (São Paulo)

FONTE: AMARAL, Suzana. **A Hora da Estrela**. 1985. BRASIL Filme. Cor. 135min.

Após a sequência no quarto de Macabéa, por intermédio da montagem, ainda ao som da canção em voz *off* e seguido de um *close* no rosto dela, nos deparamos com uma manequim vestida de noiva e personagem olhando, desejando, imitando-a. Na sequência, com *close* em uma flor vermelha na mão, avistamos Macabéa sentada em um banco, no parque Jardim da Luz, e observa atentamente Olímpico de Jesus sendo fotografado; todos esses momentos são interligados pela mesma trilha sonora (ARAÚJO, 2008).

Tal fato acontecia, no livro, no dia 7 de maio, no mês das noivas, mês dos casamentos e, portanto, da construção de um destino a qual foi lhe condicionado; maio é o “mês das

borboletas flutuando em brancos véus” (LISPECTOR, 1998, p. 42). Sendo comparado com a significante borboleta¹⁶, o casamento era concebido como uma liberdade, uma possibilidade de alçar voos ao lado do seu amor, refletindo a ideia de amor cortês. Em êxtase, logo exclamou: “– Ah mês de maio, não me largues nunca mais!” (LISPECTOR, 1998, p. 42).

Pensando sobre a infância, lembrou que certa vez avistara uma casa rosa e branco e que, em seu quintal, havia um poço. Desse dia em diante, desejava ter um poço, queria as profundezas e ficar avistando-a, assim, perguntou a Olímpico se ela poderia comprar um buraco. Macabéa utiliza a linguagem não possuindo foco a comunicação corriqueira do cotidiano e superficial que as frágeis e líquidas relações precisam para ser estabelecidas, sua fala assemelhasse ao discurso da associação livre, essa característica contribui para a formulação da figura de estranha perante os olhares dos demais.

Quando o moço falava à jovem sobre o desejo de enriquecer, ela demonstrava o contrário, além disso, revelou não possuir preocupações e nem vontade de vencer na vida, pois acredita que não precisa, sendo a primeira e única vez que falou, de maneira manifesta, de si para o rapaz:

Quando ele falava em ficar rico, uma vez ela lhe disse:

- Não será somente visão?
- Vá para o inferno, você só sabe desconfiar. Eu só não digo palavrões grossos porque você é moça-donzela.
- Cuidado com suas preocupações, dizem que dá ferida no estômago.
- Preocupações coisa nenhuma, pois eu sei no certo que vou vencer. Bem, e você tem preocupações?
- Não, não tenho nenhuma. Acho que não preciso vencer na vida (LISPECTOR, 1998, p. 48).

Então, decidiu cantar a música que ouvira. Cantava pela primeira vez, se emocionara, chorava. A canção *Uma furtiva lágrima* lhe emocionara com tamanha imensidão; acreditava também que *lágrima* era erro de pronunciamento do locutor, e na verdade era *lággrima*.

Imersos numa sociedade capitalista e narcísica, a aparência de Macabéa se tornara um dos temas da conversa:

- a cara é mais importante do eu o corpo porque a cara mostra o que a pessoa está sentindo. Você tem cara de quem comeu e não gostou, não aprecia cara triste, vê se muda – e disse uma palavra difícil – vê se muda de “expressão”.
- Ela disse consternada:
- Não sei como se faz outra cara. Mas é só na cara que sou triste porque por dentro eu sou até alegre. É tão bom viver, não é? (LISPECTOR, 1998, p. 52).

¹⁶ O significante “borboleta” como representação da liberdade pode ser encontrado também na obra literária *A Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães. Nessa narrativa, vemos um sinal de queimadura, em Isaura, em forma de asa de borboleta.

A beleza, para Macabéa, estava atrelada à gordura, porque, um dia “[...] em Maceió ouvira um rapaz dizer para uma gorda que passava na rua: ‘a tua gordura é formosura!’” (LISPECTOR, 1998, p. 61). Destarte, passou a desejar ter carnes, por isso, “pediu que a tia lhe comprasse óleo de fígado de bacalhau. (Já então tinha tendência para anúncios.) A tia perguntara-lhe: você pensa lá que é filha de família querendo luxo?” (LISPECTOR, 1998, p. 61).

Após o término do namoro, como não teria mais festa de noivado, já que sonhara tanto com esse momento, presenteou-se com sua própria festa: “a festa consistiu em comprar um batom sem necessidade um batom novo, não cor-de-rosa como o que usava, mas vermelho vivo” (LISPECTOR, 1998, p. 62). No banheiro da firma, olhando para o espelho repleto de manchas, passou o batom nos lábios, na tentativa que ficassem como os lábios de Marilyn Monroe; no entanto, ao invés de batom, parecia mais um sangue que tinha brotado dos lábios, provocando risos em Glória.

De frente ao espelho, passa o batom vermelho em sua boca, mas esse modelo de feminilidade imposto (pela sociedade, pelas referências de “ser mulher” que possui – sua tia, Glória, as artistas de cinema) te assusta, não se encaixa na imagem que tem de si, por isso, o vermelho do batom se assemelha a um grosso sangue, como se estivesse levando um soco em sua boca: “Macabéa não havia esquecido a frase de um ideal ouvido quando muito moça: ‘gordura é formosura’ – talvez por isso sua amiga ocupasse esse lugar de ideal para o frágil e magro ‘eu macabeano’, com tão pobres elos aos quais se liga” (HOMEM, 2012, p. 154).



FIGURA 22: Os padrões pré-estabelecidos sobre ser mulher

FONTE: AMARAL, Suzana. **A Hora da Estrela**. 1985. BRASIL Filme. Cor. 135min.

Nesse momento, percebemos que Macabéa deseja experimentar os objetos de satisfação que lhe são oferecidos, principalmente, desde à sua criação. Assim, a personagem busca objetos dentro da bolha que está inserida, mas não se encontra, não se encaixa com os objetos disponíveis: “[...] tenta reproduzir em seu rosto as cores das mulheres desejadas (como Glória)” (ARAGÃO, 2009, p. 114).

Seguindo sua trajetória, a Macabéa vai à cartomante em busca do seu destino. A madame Carlota, esta que na cena estaria ocupando o lugar do Outro imaginário, detentor de um suposto saber sobre o presente e o futuro da jovem nordestina. Dentre as previsões, a senhora informa sobre um homem estrangeiro que lhe daria “[...] muito amor e você, minha enfeitadinha, você vai se vestir com veludo e cetim e até casaco de pele vai ganhar!” (LISPECTOR, 1998, p. 77). Com isso, vemos, novamente, o quanto o discurso do Outro interfere no desenvolvimento do sujeito, pois a partir dos enunciados da cartomante que as estrelas começam a surgir de maneira mais incisiva na vida de Macabéa, estrelas que, miticamente, dizem respeito a um destino.

A incompletude inerente ao campo simbólico, não cobrirá plenamente as marcas das perdas que, no decorrer da sua trajetória, referem-se às lacunas dos espaços das faltas; é a partir da angústia referente aos espaços vazios dessas perdas que podemos apreender o sentido da demanda da sua busca em direção à Madame Carlota. Esta, metaforicamente, tanto no filme, quanto no livro, é como se representasse o Outro, mas ainda em termos imaginário, o Outro suposto saber que lhe presenteará uma solução para os problemas da vida. Acontece que Macabéa é: criação do olhar do Outro; é excluída da sociedade; é fora da linguagem; é excesso; é oblíqua; é silêncio, som estridente e vazio; ela admite ser desconhecida para si, dentro e fora de si:

ela é o eco inarticulável de um sujeito desconhecido dele mesmo, as palavras que esqueço, a lembrança do momento em que a língua me abandona, no qual seu fracasso e seu limite se fazem sentir, no qual eu me sinto petrificado pela ausência da língua que se manifesta em mim (MARCOS, 2012, p. 202).

Acreditando nas palavras daquele Outro que, em determinado momento ocupa um lugar de poder, Macabéa dá seus passos e, de cabelos soltos e sorridente, compra um vestido azul: “Ela entra na loja e já na cabine, de paredes espelhadas, ela admira-se maravilhada. Ela rodopia e sai deixando as roupas velhas e sem cor penduradas no cabide. É a descoberta da vida” (ARAGÃO, 2009, p. 114). De azul, segue ao encontro do seu destino, de acontecimentos que supostamente lhe trarão felicidades:

O azul é o céu – portanto azul é também a cor do divino, a cor eterna. A experiência constantemente vivida fez com que o azul fosse a cor que pertence a todos, a cor que queremos que permaneça sempre imutável para todos, algo que deve durar para sempre (HELLER, 2003, p. 47).



FIGURA 23: Macabéa indo ao encontro do seu destino

FONTE: AMARAL, Suzana. **A Hora da Estrela**. 1985. BRASIL Filme. Cor. 135min.

Saindo da casa da cartomante, dá de cara como “Destino”, acontece uma “explosão” e, então, chegou a sua vez, em um beco, repleto de capim. No momento, lutava muda, paralisada: “Macabéa no chão parecia se tornar cada vez mais uma Macabéa, como se chegasse a si mesma” (LISPECTOR, 1998, p. 82). Deitada no chão, sozinha, Macabéa morre ignorada, sendo um estranho para os demais até na hora da sua morte.

A personagem, como podemos verificar nas discussões analíticas, é um sujeito e seu inconsciente – o capítulo censurado da sua história – se mostra por meio das enunciações, ou seja, da letra - a materialidade dos enunciados. O desenvolvimento da sua subjetividade está inteiramente ligado ao contato com o Outro, estes representados por todos aqueles a quais tivera contato, principalmente a sua tia que fez parte da sua infância.

Macabéa é a metáfora do sujeito que consegue ultrapassar, se deparando com o seu silêncio e o silêncio dos outros, o discurso narcisista e, dessa maneira, possibilita acesso ao recalado (no inconsciente e na sociedade). Por isso Macabéa, com suas peculiaridades, incomoda a todos, é um objeto estranho questionador das verdades advindas das convicções dos demais; é um sujeito do inconsciente provocador, é fruto da falha da alienação do sujeito

alienante; é metonímia construída a partir da transferência da angústia gerada por meio do contato com o estranho familiar e do mal-estar nascido no contato com a civilização castradora.

A personagem aos poucos, vai se revelando um sujeito do inconsciente que não se cumpre em sua totalidade. A personagem se encontra imersa em uma sociedade composta pelo simbólico que, por motivos culturais e sociais, se encontra mapeado e pintado por ideologias que se tornam uma visão hegemônica, dominante, mas parcial, não contemplando devidamente o reconhecimento dos cidadãos de todas as classes, em que muitos permanecem à margem – são vistos, pelos olhos de outrem, como estranhos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa pesquisa, discutimos, com olhar psicanalítico, a problemática do sujeito, tendo como *corpus* a personagem Macabéa. Chamando de sujeito psicanalítico, concebemos tal problemática como uma das questões fundamentais do arcabouço teórico-metodológico da psicanálise e, mediante as discussões teóricas aqui construídas, confirmamos que a arte, com seu caráter estético, é um lugar fértil de produção e representação de subjetividades; logo, a arte nos ensina a viver e nos permite desenvolver o autoconhecimento.

Durante o processo de pesquisa, a cada leitura concluída, um turbilhão de sensações surgiu e, de mãos dadas com Macabéa, passei a enxergar ainda mais de maneira arguta e crítica o sujeito e seu espaço, sua função e posição na sociedade, principalmente no tocante à sua construção subjetiva.

Neste momento, com intuito de podermos visualizarmos algumas conclusões que atingimos, realizaremos um breve resumo do nosso percurso traçado nessa dissertação que foi dividida em três capítulos.

Inicialmente, mergulhamos de maneira breve e concisa no mundo literário de Clarice Lispector, perpassando por sua biografia e características da sua escrita literária. Nessa etapa, conhecemos que a autora, em seus textos, circunda em torno de aspectos sociais e, principalmente, os efeitos que estes causam na subjetividade dos seus personagens, e isso se faz possível porque uma das marcas do seu estilo é a análise psicológica.

Posteriormente, no mesmo capítulo, debruçamos sobre algumas entrevistas e também uma breve contextualização da biografia e obras de Suzana Amaral, a cineasta responsável pela adaptação homônima do livro *A Hora da Estrela*. Com isso, notamos que a cineasta, em suas produções cinematográficas, busca sempre adaptar livros literários, visto que eles já contêm histórias com início, meio e fim. Outro aspecto importante consiste em Suzana Amaral trazer, com a narrativa de Macabéa, novamente, para o cinema brasileiro do início da década de 1980, peculiaridades do Cinema Novo, sobretudo no tocante à inserção de debates político, sociais e a problematização do homem nordestino, não possuindo as inovações estéticas da linguagem do cinema como foco.

Além disso, a cineasta, durante seus dois primeiros filmes, se deteve a captar e transmitir o íntimo dos personagens, preservando, dessa maneira, um caráter intimista. Contudo, em seu terceiro filme, rompeu com modelos tradicionais e ousou na sua construção, exaltando, assim, com mais intensidade, o poder da linguagem cinematográfica e da sua estética.

Em nosso segundo capítulo, traçamos diálogos possíveis entre os campos literatura, psicanálise e cinema. A cada passo dado nesses três campos, entendemos que a literatura sempre se fez presente, de maneira manifesta ou latente, nas discussões teóricas de Freud, pois este acreditava que o poeta é aquele sujeito que vê além das aparências e um ser detentor da capacidade e sensibilidade de descobrir aspectos da subjetividade humana. Nas discussões de Lacan, notamos a inserção dos estudos da linguagem no campo psicanalítico, nos evidenciando a importância dos significantes na construção do sujeito e, conseqüentemente, no desvendar dos mistérios das obras artísticas.

Ademais, nos debruçamos no mundo dos sonhos, não o concebendo como um campo repleto de misticismo, mas como cenas desenhadas por desejos e fantasias do sonhador. Freud, em suas iniciais descobertas, mostrou-nos o sonho como uma realização dos desejos e isso nos permitiu, respaldando também em teóricos contemporâneos, a traçar analogias entre a linguagem das produções oníricas e as do cinema. A fim de aprofundarmos ainda mais nesses campos, junto com, principalmente, os pensamentos de Lacan, concebemos os filmes como arte edificada a partir de metáforas e metonímias.

No terceiro capítulo focamos nossas discussões na problemática do sujeito psicanalítico, sob as perspectivas de Freud e Lacan, para chegarmos, de maneira incisiva, na personagem Macabéa. Nisso, vimos que nós, sujeitos, nascemos e de repente nos deparamos com um mundo multimodal, todo articulado linguisticamente, com normas, leis e códigos de ética para serem seguidos. Tais fatos buscam garantir uma convivência segura na civilização; esta que, por meio da linguagem do Outro, vai nos moldando e criando imagens psíquicas as quais nos prendemos durante nosso desenvolvimento e toda a vida.

Sobre a problemática do sujeito, identificamos a diferença entre o sujeito (ser físico e objeto de estudo da ciência) e o sujeito do inconsciente, este que se revela nos tropeços da linguagem, como os atos falhos, os desejos, as escolhas que realizamos no cotidiano. Posto isso, Macabéa, no ato de enunciar, fala de si, evidenciando, na sua enunciação, marcas do seu inconsciente.

Se propondo a analisar o filme e livro, inicialmente notamos algumas semelhanças e diferenças entre as duas narrativas, sendo uma das diferenças marcantes a ausência de Rodrigo S.M. no filme e sua presença no livro, pois, enquanto no livro inicialmente nos deparamos com a visão do narrador sobre a personagem, na película Macabéa enuncia sem a necessidade de um Outro. Além dele, a cidade e outros personagens, no filme, sofreram alterações, nos evidenciando que Macabéa está diante de novas experiências, em contato com diferentes

Outros e, portanto, desenvolvendo diferentes subjetividades. Portanto, em cada obra nos deparamos com um sujeito do inconsciente diferente.

A busca incansável por objetos, inerente ao sujeito psicanalítico, impulsiona a personagem a cada segundo exteriorizar significantes e buscar objetos simbólicos em ambientes nos quais vive. Ressaltamos que a impossibilidade do dizer nos remete à procura incansável pelo *objeto a*, o objeto perdido e que tem por função de acenar, como uma espécie de alusão metafórica ao reencontro com aquilo desde sempre perdido e que agora é apenas efeito, mas ao mesmo tempo causa do desejo impossível de ser satisfeito.

Diante da falta, do não-saber e, como consequência, do mergulho no campo do simbólico, Macabéa se encontra em meio aos silêncios que muito lhe transmitem mensagens, lhe confortam e permitem-na sentir o que estar ao seu redor. Nas diversas tentativas frustrantes de estabelecer diálogos com os demais, encontra a efemeridade dos seus enunciados e que buscam se apoiar em verdades construídas socialmente – verdades que a coloca à margem da sociedade e dos discursos do Outro.

Macabéa segue no ímpeto da simbolização e do autoconhecimento. Olhando para seu reflexo no espelho, coloca em jogos todas as imagens que a reveste, estas que em grande parte lhe foram concedidas pela fala e olhar do outro, enquanto era criança, e se depara com imagens que indicam sua presença-ausência, restando os efeitos e restos da alienação, além dos “perigos” trazidos pelo ato de olhar para si e, principalmente, seu lado estranho e seu estranho familiar.

As palavras isoladas e descontextualizadas, mesmo sem se dar conta, é uma das formas que encontrou de se questionar, de buscar algo que diga algo para si e também sobre si. Nos vagos espaços entre um significante e outro e a presença marcante do não-saber, nota-se a existência de vazios que revelam efeitos do inconsciente na personagem, tornando as suas falas, no decorrer da trama, dotadas de certos enigmas que despertam curiosidades, e isso é o que psicanaliticamente torna significativo tudo o que concerne ao signo “Macabéa”, esta personagem, cujos enunciados revelam-se rudimentares, evidenciando o desamparo simbólico na sua linguagem, nas falas dos diálogos.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Suzana (entrevista). In: FREIRE-FILHO, Aderbal. **Suzana Amaral conta histórias do cinema**. Programa Arte do Artista. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gdKGPB8WZ8E>>. Acesso em: 28 jan. de 2019.

AMARAL, Suzana (entrevista). In: ALMEIDA, Miguel de. **Sala de cinema: Suzana Amaral**. Programa Sala de Cinema. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7ufMQN5e7n4>>. Acesso em: 28 jan. de 2019.

ARAGÃO, Gleyda Lucia Cordeiro Costa. **Do Livro à Tela: identidade e representação em A Hora da Estrela**. Fortaleza, 2009. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada). Universidade Estadual do Ceará.

ARAÚJO, Washington Luís De Andrade. **Macabéa vai ao Cinema: A Hora da Estrela e a travessia da linguagem literária para a cinematográfica**. Brasília, 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade de Brasília – UnB.

BALLERINI, Franchiesco. **Cinema brasileiro no século 21: reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional**. São Paulo: Summus, 2012.

BARRETO, Anderson Paes. **Clarice Lispector da Literatura para o Cinema: adaptação, narrativa e crítica social em A Hora da Estrela**. 9/02/2016 116 f. Mestrado em Comunicação. Instituição de Ensino: Universidade Federal de Pernambuco, Recife. Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da UFPE.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BAUMAN, Zygmunt; DESSAL, Gustavo. **O retorno do pêndulo: sobre a psicanálise e o futuro do mundo líquido**. Tradução de Agélica d'Avila Melo. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2017.

BEIGUI, Alex. Entrevista com a cineasta Suzana Amaral, ocorrida na sua Produtora de Filmes em São Paulo. Disponível em: <<http://www.incubadora.ufrn.br/incubadora/index.php/clincc/article/view/172/151>>. Acesso em: 28 dez. de 2018.

BELLEMIN-NOEL, Jean. **Psicanálise e Literatura**. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BEVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral I**. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. Da Universidade, 1970.

BEZERRA, Cicero Cunha. Clarice Lispector: acontecimento, Deus e literatura. In: **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 15, n. 48, p. 1504-1524, out./dez. 2017 – ISSN 2175-5841

BIRMAN, Joel. **Por uma estilística da existência**: sobre a psicanálise, a modernidade e a arte. São Paulo: Editora 34, 1996.

BIRMAN, Joel. “O sujeito no discurso freudiano: a crítica da representação e o critério da diferença”. In: **Estilo e modernidade em psicanálise**. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 15-42.

BORGES, Tânia Cristina Souza. “**A culpa é minha**” ou “**A hora da estrela**”? : uma análise do romance *A hora da estrela* de Clarice Lispector. Dissertação (Mestrado em Letras). – Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras. São Paulo, 2004.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Literatura e psicanálise**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1996.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2017.

BORELLI, Olga. **Clarice Lispector**: esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BORGES, Tânia Cristina Souza. “**A culpa é minha**” ou “**A hora da estrela**”? : uma análise do romance *A hora da estrela* de Clarice Lispector. Dissertação (Mestrado em Letras). – Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras. São Paulo, 2004.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CALVINO, Italo. **Seis Propostas para o Próximo Milênio**: Lições Americanas. Trad.: Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das letras, 1990

CANDIDO, Antônio. No raiar de Clarice Lispector In: **Vários escritos**. 2 ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1997.

CÂNDIDO, Antônio. “O direito à Literatura”. In: **Vários escritos**. São Paulo: Ouro sobre azul, 2004.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio (org.). **A personagem de ficção**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 51-80.

CARVALHO, Ana Cecília. O processo de criação na produção literária: um depoimento. **Psicol. cienc. prof.**, Brasília, v. 14, n. 1-3, p. 4-9, 1994 Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98931994000100002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 28 dez. de 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S1414-98931994000100002>.

CASTRO, Verônica Dias. **A pobreza em *A Hora da Estrela***. Dissertação (mestre em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras: cultura, educação e linguagens. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Vitória da Conquista, 2016.

CAVALCANTE, A. Suzana Amaral (Entrevista). **Cadernos do LINCC – Linguagens da Cena Contemporânea**, v. 1, n. 1, p. 163-176, 11.

COELHO, Daniel Menezes; OLIVEIRA, Marcus Vinicius Santos. Apontamentos sobre o método na pesquisa psicanalítica. **Analytica**. São João del Rei, v. 1, n. 1, p. 90-105, 2012. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S231651972012000100006&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 19 jul. 2018.

COSTA, Manoel Messias Moraes. **A influência do território na formação da identidade na obra *A hora da estrela* de Clarice Lispector**. Dissertação (Mestre em Teoria Literária). Programa de pós0graduação em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE. Curitiba, 2011.

COSTA, Ana. **Sonhos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca produções culturais, 1999.

DEREN, Maya. Cinema: o uso criativo da realidade. **Devires**. Belo Horizonte, V. 9, N. 1, p. 128-149, jan/jun, 2012.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DUNKER, Christian Ingo Lenz; RODRIGUES, Ana Lucia (ORG.). **Cinema e psicanálise: a criação do desejo**. 2. ed. São Paulo: nVersos, 2015.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. **O que é gozo para Lacan?** (2017a). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N9sJYyFakso>. Acesso em 08 de jun de 2019.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. **Lacan: uma linguagem para o real** (2018). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AbHNb1C8znM>. Acesso em 25 de jun de 2019.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. **Narcisismo e a cultura da indiferença** (2017b). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NSQeGipn5Zw>. Acesso em 25 de jun de 2019.

DOR, Joel. **Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

ESCOBAR, Margarete Aparecida Ferraz. **Representação e Identidade em “A Hora da Estrela”**: Um Estudo sobre Macabéa e Olímpico - (Livro e Filme). Dissertação (Mestre em Comunicação e Cultura de Massa). Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP. São Paulo, 2010.

FIGUEIREDO, Carlos Vinícius da Silva. **O direito ao grito: A hora do intelectual subalterno em Clarice Lispector**. Dissertação (Mestre em Letras). Programa de Pós-Graduação Mestrado

em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *campus* de Três Lagoas. Três Lagoas, 2009.

FREUD, Sigmund. Trecho do *Manuscrito N*, anexo à carta a Fliess, de 31 de maio de 1987. In: **Arte, literatura e os artistas**. Trad. Ernani Chaves. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

FREUD, Sigmund. Personagens psicopáticos no palco (1942 [1905-06]). In: **Arte, literatura e os artistas**. Trad. Ernani Chaves. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar (1908). In: **Arte, literatura e os artistas**. Trad. Ernani Chaves. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

FREUD, Sigmund. Uma lembrança da infância de Leonardo da Vinci (1910). In: **Arte, literatura e os artistas**. Trad. Ernani Chaves. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

FREUD, Sigmund. O motivo da escolha dos cofrinhos (1913). In: **Arte, literatura e os artistas**. Trad. Ernani Chaves. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

FREUD, Sigmund. Transitoriedade (1916). In: **Arte, literatura e os artistas**. Trad. Ernani Chaves. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

FREUD, Sigmund. Alguns tipos de caráter a partir do trabalho psicanalítico (1916). In: **Arte, literatura e os artistas**. Trad. Ernani Chaves. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

FREUD, Sigmund. Uma lembrança de infância em *Poesia e verdade* (1917). In: **Arte, literatura e os artistas**. Trad. Ernani Chaves. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

FREUD, Sigmund. Dostoiévski e o parricídio (1928). In: **Arte, literatura e os artistas**. Trad. Ernani Chaves. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

FREUD, Sigmund. Prêmio Goethe (1930). In: **Arte, literatura e os artistas**. Trad. Ernani Chaves. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001.

FREUD, Sigmund (1908). **Escritores Criativos e Devaneios** In: Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. E.S.B., Rio de Janeiro: Imago, vol. 9, 1996.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FREUD, Sigmund. **Obras completas - História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 14.

FREUD, Sigmund (1908). **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930/1936)**. In: Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. E.S.B., Rio de Janeiro: Imago, vol. 9, 1996. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. **Os casos do 'pequeno Hans' e do 'Homem dos ratos'**. ESB. Vol X. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund (1927). **O futuro de uma ilusão**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GARRAMUÑO, Florencia. Uma leitura de Clarice Lispector. In: LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**: edição com manuscritos e ensaios inéditos. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

GOTLIB, Nádia Battella. Quando o objeto, cultural, é a mulher. In: LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**: edição com manuscritos e ensaios inéditos. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

GOTLIB, Nádia Battella. **Viajar, Dissimular, Pulsar**: para uma biografia de Clarice Lispector. 2010. Disponível em: <
http://www.academiacearensedeletas.org.br/revista/Colecao_Diversos/Mulher_Literatura/AC_L_A_Mulher_na_Literatura_17_Viajar_dissimular_pulsar_para_uma_biografia_de_Clarice_Lispector_NADIA_BATTELA_GOTLIB.pdf>. Acesso em: 25 de dez de 2018.

GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice, uma vida que se conta**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

GOTLIB, Nádia Battella (org.). **Retratos Antigos (esboços a serem ampliados)**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. Tradução de Maria Lúcia Lopes da Silva. 1. ed. São Paulo, Gustavo Gili, 2013.

HOMEM, Maria Lucia. **No Limiar do Silêncio e da Letra**: traços da autoria em Clarice Lispector. São Paulo, 2011. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

HOMEM, Maria Lucia. **Clarice Lispector**: a vida é um soco no estômago. Disponível em:<
<https://www.youtube.com/watch?v=UQNtNas-qPg>>. Acesso em: 25 de dez de 2018a.

HOMEM, Maria Lucia. **A importância de estar só**. Disponível em:<
<https://www.youtube.com/watch?v=4eyz5-uNGMA>>. Acesso em: 25 de dez de 2018b.

HOMEM, Maria Lucia. **CLAUDIA Coaching - Maria Homem comanda o painel "Novas possibilidades para o amor"**. Disponível em:<
<https://www.youtube.com/watch?v=EndDDfeuwwQ>>. Acesso em: 25 de dez de 2018c.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. Tradução: Johannes Krestschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JORGE, Marco Antônio Coutinho. **Fundamentos da Psicanálise de Freud e Lacan**. 5 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

KLINKBY, Ingrid Mara Cruz. **Lacan e Clarice, a Realização da Escrita**: Uma abordagem do Real em “Um Sopro de Vida”. São Paulo, 2012. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Psicologia). Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

KLINKBY, Ingrid Mara Cruz; SILVA, Paulo José Carvalho da. Essa escrita do impossível: uma abordagem do real em "um sopro de vida" de Clarice Lispector. **Psicanálise & Barroco em Revista** v.11, n.2: 109-135, dez. 2013.

KOFMAN, Sarah. **A infância da arte**: uma interpretação estética freudiana. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

KOHAN, Walter Omar. **Infância, estraneiridade e ignorância**: ensaios de filosofia e educação. Belo horizonte: Autêntica, 2007.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Trad. Inês Oseki-Depré, Editora Perspectiva: 1978.

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: **Escritos**. (p. 496-533). Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 2**: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1954-55-1985.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 5**: as formações do inconsciente. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1957-58-1999.

LACAN, Jacques. (1962-63) **O Seminário, Livro 10**: a angústia Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2005.

LACAN, Jacques. (1964) **O Seminário, Livro 11**: os quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.

LACAN, Jacques. (1967) “Proposição de 9 de outubro de 1967”. In: **Outros Escritos**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2003.

LISPECTOR, Clarice. **Felicidade clandestina**. Contos. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do Coração Selvagem**. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Um Sopro de Vida**. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice (entrevista). In.: LERNER, Júlio. **Panorama com Clarice Lispector**. Disponível em:< <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP1l2EVnU>>. Acesso em: 28 dez. 2018.

MACHUCA, Jaqueline Castilho. **O segredo de Macabéas**: relações entre *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, e o filme homônimo de Suzana Amaral. Dissertação (Mestre em Teria e História Literária). Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, São Paulo, 2010.

MARCOS, Cristina Moreira. A estética do sopro em Clarice Lispector e o gozo feminino. **Psicol. rev. (Belo Horizonte)**, Belo Horizonte, v. 18, n. 2. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-11682012000200003&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 08 jun. 2019.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MAUERHOFER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica, in: XAVIER, Ismail. (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Gerais Graal: Embrafilmes, 1983.

METZ, Christian. **O significante imaginário: psicanálise e cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MIRANDA, Ana Augusta Wanderley Rodrigues de. **O indizível em Clarice Lispector: uma leitura em interface com a psicanálise**. Vitória: EDUFES, 2013.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2000.

MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NASIO, Juan-David. **O prazer de ler Freud**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

NASIO, Juan David. Objeto da Fantasia In: **A criança magnífica da psicanálise - o conceito de sujeito e objeto na teoria de Jacques Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1980.

NEVES, Nayara Lima. **Sons de Macabéa: Possíveis notas de desejo entre a Psicanálise e A Hora da Estrela** 31/03/2017 80 f. Mestrado em Psicologia Institucional Instituição de Ensino: Universidade Federal Do Espírito Santo, Vitória Biblioteca Depositária: Biblioteca central.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema I: laboratório de guionismo**. Covilhã: Livros LabCom, 2010.

PONTIERI, Regina Lúcia. **Clarice Lispector uma poética do olhar**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

QUINET, Antonio. **Os outros em Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta: A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke**. 31 ed. São Paulo: Globo, 2000.

RIVERA, Tania. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

RODRIGUES, Fernanda de Souza. **Uma Vida em Segredo: a trajetória de (Bi)Ela em suas construções literária e cinematográfica**; 2016; Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

ROSENBAUM, Yudith. **As Metamorfoses do Mal: Uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1999.

ROSENBAUM, Yudith. Literatura e psicanálise: reflexões. **FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária**, [S.l.], n. 9, p. 225-234, dez. 2012. ISSN 1983-4373. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/13039/9539>>. Acesso em: 27 dez. 2018.

ROSA, Miriam Debieux. A pesquisa psicanalítica dos fenômenos sociais e políticos: metodologia e fundamentação teórica. **Revista Mal-Estar e Subjetividade**. Fortaleza. V. 4, n. 2, p. 329-348, 2004.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro, Zahar, 1998.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1979.

SANTANA, Darlene Silva Santos. **Uma leitura da personagem macabéa: a constituição do sujeito a partir da linguagem**. 11/05/2018 80 f. Mestrado em Letras: Cultura, Educação e Linguagens Instituição de Ensino: Universidade Estadual Do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da Uesb.

SANTOS, Ray da Silva; FERREIRA, Sara Goretti ; Santos, Daiane Menezes . Literatura e psicanálise: a presença do inconsciente na escrita de Clarice Lispector. In: Ivan Vale de Sousa. (Org.). **Letras, Linguística e Artes: Perspectivas Críticas e Teóricas**. 1ed. Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019, v. 1, p. 406-418.

SANTOS, Ray da Silva; PINTO, Débora Wagner . Da literatura para o cinema: a adaptação da obra *A Hora da Estrela*. In: Ivan Vale de Sousa. (Org.). **Letras, Linguística e Artes: Perspectivas Críticas e Teóricas**. 1ed. Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019, v. 1, p. 255-269.

SANTOS, Ray da Silva; NOGUEIRA, Adriana Dantas. A arquitetura na narrativa fílmica de *Playtime* e de *A Hora da Estrela*. In: Adriana Dantas Nogueira; Lilian Cristina Monteiro França; Renato Izidoro da Silva (Organizadores). **Cinema e Interdisciplinaridade: Convergências, gêneros e discursos**. Aracaju: Criação, 2019.

SANTOS, Ray da Silva; PINTO, Débora Wagner; JESUS, Romério Novais de. A construção de Olímpico e Glória em *A Hora da Estrela*: livro e filme. In: Adriana Dantas Nogueira; Lilian Cristina Monteiro França; Renato Izidoro da Silva (Organizadores). **Cinema e Interdisciplinaridade: Convergências, gêneros e discursos**. Aracaju: Criação, 2019.

SANTOS, Ray da Silva; PINTO, Débora Wagner. Da literatura para o cinema: a adaptação da obra *A Hora da Estrela*. In: Ivan Vale de Sousa (Org.). **Letras, Linguística e Artes: Perspectivas Críticas e Teóricas**. 1ed. Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019, v. 1, p. 255-269.

SANTOS, Ray da Silva; FERREIRA, Sara Goretti ; Santos, Daiane Menezes . Literatura e Psicanálise: a presença do inconsciente na escrita de Clarice Lispector. In: Ivan Vale de Sousa. (Org.). **Letras, Linguística e Artes: Perspectivas Críticas e Teóricas**. 1ed. Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019, v. 1, p. 406-418.

SANTOS, Ray da Silva; CARVALHO, Camila Ferreira de. A presença do inconsciente em Um Sopro de Vida, de Clarice Lispector. **Crátulo: revista de estudos linguísticos e literários**, v. 10, p. 23-31, 2017.

SANTOS, Ray da Silva; FERREIRA, Sara Goretti; SANTOS, Daiane Menezes. Literatura e Psicanálise: a presença do inconsciente na escrita de Clarice Lispector. In: **10 Encontro Internacional de Formação de Professores/11 Fórum Permanente Internacional de Inovação Educacional**, 2017, Aracaju. Educação, Base Nacional Comum Curricular e Formação de Professor. Aracaju: UNIT, 2017.

SANTOS, Ray da Silva; PINTO, Débora Wagner . Da Literatura para o Cinema: a adaptação da obra 'A hora da estrela'. In: **11 Encontro Internacional de Formação de Professores/12 Fórum Permanente de Inovação Educacional / 4 Encontro Estadual da Associação Nacional pela Formação dos Profissionais da Educação - Seção Sergipe**, 2018, Aracaju. A Formação Ética, Estética e Política do Professor da Educação Básica. Aracaju: UNIT, 2018.

SANTOS, Ray da Silva. Literatura e cinema: a construção das personagens Glória e madama Carlota em A Hora da Estrela. **Crátilo**: revista de estudos linguísticos e literários, v. 11, p. 39-49, 2018. Disponível em: <https://revistas.unipam.edu.br/index.php/cratilo/issue/view/53>. Acesso em: 20 de jun. de 2019.

SANTOS, Ray da Silva. Literatura e cinema: a apresentação de Macabéa em A Hora da Estrela. **Temática** – Revista eletrônica de publicação mensal. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/46829/23046>. Acesso em: 20 de jul. de 2019.

SOUZA, Edson Luiz André de. Faróis e enigmas – arte e Psicanálise.

TÓIBIM, Colm. Uma paixão pelo vazio. In: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*: edição com manuscritos e ensaios inéditos. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

WALDMAN, Berta. Armadilha para o Real: (Uma Leitura de A Hora da Estrela, de Clarice Lispector). **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 1, p. 63-70, set. 2012. ISSN 2316-5758. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636426/4135>>. Acesso em: 23 mar. 2019. doi:<https://doi.org/10.20396/remate.v1i0.8636426>.

WERNEK, Paulo. **Médico que conheceu Clarice inspirou narrador de ‘A Hora da Estrela’**. 2017. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/12/1943664-medico-que-conheceu-clarice-inspirou-narrador-de-a-hora-da-estrela.shtml>>. Acesso em: 23 mar. 2019.

WILLEMART, Philippe. **Além da psicanálise**: a literatura e as artes. São Paulo: Nova Alexandria: FAPESP, 1995.

WILLEMART, Philippe. **Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. (Coleção Arte e cultura; v. nº 5).

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico, a opacidade e a transparência**. São Paulo, Ed. Paz e Terra, 1984.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Editora Paz e Terra, **2001**.

YU, Jingfang. **Viagem ao redor do Atlântico: uma leitura comparada de Hotel Atlântico, de João Gilberto Noll e Suzana Amaral**' 30/04/2015 84 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre Biblioteca Depositária: BSCSH.

FILMOGRAFIA

AMARAL, Suzana. **A Hora da Estrela**. 1985. BRASIL Filme. Cor. 96min.

AMARAL, Suzana. **Hotel Atlântico**. Brasil: Lume Filmes, 2009. Cor. 95 min.

AMARAL, Suzana. **Uma Vida em Segredo**. Brasil: Raiz Produções, 2002. Cor. 95 min.

PABST, Georg Wilhelm. **Segredos de uma alma**. 1926. Cult Classics. Preto e branco. 75min.

